

**Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro klasickou archeologii**

Diplomová práce

Hana Vondrová

Ženský svět v attickém a jihoitalském vázovém malířství

Woman World in Attic and South Italian Vase - painting

Praha 2014

doc. PhDr. Iva Ondřejová, CSc.

Ráda bych na tomto místě poděkovala paní doc. PhDr. Ivě Ondřejové, CSc. za její odborné vedení a pomoc při psaní této práce.

Hana Vondrová

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....

Hana Vondrová

Abstrakt a klíčová slova

Klíčová slova česky: ženy, svatba, attické vázové malířství, jihoitalské vázové malířství

Klíčová slova anglicky: woman, wedding, Attic vase-painting, South Italian vase-painting

Abstrakt česky: Diplomová práce se zaměřuje na vyhledávání, dokumentaci a interpretaci zobrazení ženských postav v jihoitalském vázovém malířství, která se týkají svatebních obřadů a období přechodu mezi dětským věkem a dospělostí. Sledovány jsou také atributy, předměty a božské bytosti, které se spolu s ženami na obrazech vyskytují. Dále jsou v práci popsány mýty, které jsou na jihoitalské keramice zachyceny. V diplomové práci je nastíněna problematika spojení mezi svatbou a smrtí v řecké společnosti. Výsledkem práce je zhodnocení zobrazení se svatební tematikou na attických a jihoitalských vázách a katalog zobrazení se svatební tematikou.

Abstrakt anglicky: The diploma thesis focuses on the search, documentation and interpretation pictures of women on South Italian vase painting concerning wedding ceremonies and the transition between children's age and maturity. Attributes, objects and divine beings, which together with the woman in the picture are occurring, are also monitored. Furthermore, this work describes myths that are recorded on the South Italian ceramics. In this thesis is also discussed the issue of connection between marriage and death in Greek society. Result of this work is to evaluate wedding themes in Attic and South Italian vases and to create a catalog of images with marriage motives.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Spojení svatby a smrti v Řecku.....	9
3. Jihoitalská a sicilská červenofigurová keramika.....	14
3. 1 Lukánská červenofigurová keramika.....	15
3. 1. 1 Svatební motivy na lukánských červenofigurových vázách.....	16
3. 2 Apulská červenofigurová keramika.....	17
3. 2. 1 Svatební motivy na apulských červenofigurových vázách.....	19
3. 3 Sicilská červenofigurová keramika.....	22
3. 3. 1 Svatební motivy na sicilských červenofigurových vázách.....	23
3. 4 Kampánská červenofigurová keramika.....	26
3. 4. 1 Svatební motivy na kampánských červenofigurových vázách.....	27
3. 5 Paestánská červenofigurová keramika.....	27
3. 5. 1 Svatební motivy na paestánských červenofigurových vázách.....	28
3. 6 Centuripské vázy.....	29
4. Oděvy a účesy žen na attické a jihoitalské červenofigurové keramice.....	31
5. Předměty spjaté s ženským světem na attické a jihoitalské červenofigurové keramice....	35
5. 1 Skříňka.....	35
5. 2 Zrcadlo.....	36
.... 5. 3 Vějíř.....	37
5. 4 Míč.....	37
5. 5 Obětní miska (fiála).....	38
6. Hudební nástroje na attické a jihoitalské červenofigurové keramice.....	40
7. Božské bytosti a svět žen na attické a jihoitalské červenofigurové keramice.....	43
7. 1 Afrodité.....	43
7. 2 Erós.....	47
7. 3 Peithó.....	51
8. Ptáci na attické a jihoitalské červenofigurové keramice.....	53
8. 1 Krutihlav (iynx).....	53
8. 2 Labuť.....	55
9. Srovnání svatebních zobrazení na attické černofigurové, červenofigurové a jihoitalské červenofigurové keramice.....	57

10. Závěr.....	61
11. Prameny.....	63
12. Literatura.....	65
13. Internetové zdroje.....	69
14. Katalog zobrazení.....	70
Přílohy	

1. Úvod

Diplomová práce se zabývá zobrazeními ženských postav v attickém a jihoitalském vázovém malířství, která se týkají svatebních obřadů a období přechodu mezi dětským věkem a dospělostí. Charakter svatebních scén na keramice v Attice a ve Velkém Řecku je odlišný. Na černofigurové a červenofigurové keramice svatební výjevy ilustrují svatební den nevěsty od předsvatební koupele a oběti až po přinášení darů následující den po svatbě. Jihoitalská svatební zobrazení nemají reportážní charakter. Většina jihoitalské keramiky byla vyráběna pro funerální účely, proto i svatební zobrazení, která se na nich nacházejí, nedokumentují svatby pozemské, ale spíše posmrtné svatby v Elyseu. Nádoby opatřené těmito obrazy byly vkládány do hrobů mladých lidí, kteří zemřeli příliš mladí na to, aby oslavili svatbu na zemi. S myšlenkou funerálního symbolismu přišel v 70. letech 20. století H. R. W. Smith. Tento fenomén je obzvláště patrný na vázách apulské produkce. V úvodní kapitole je nastíněna problematika spojení svatby a smrti v Řecku. Nejprve je sledována podobnost mezi svatebními a pohřebními obřady v Attice. Dále jsou do textu začleněny citace z děl antických dramatiků Sofokla a Eurípida, kde jsou v jejich tragédiích Antigoně, Ifigénii v Aulidě a Médeie paralely mezi svatbou a smrtí jasně naznačené. Dalšími prameny pro studium tohoto tématu jsou epitafy na hrobech mladých žen, kde je zmíněna jejich posmrtná svatba v Hádu a také keramické tvary, zvláště lutrofony a lebéty gamíky se svatebními scénami, které byly umísťovány na hrobech zemřelých.

V druhé kapitole je charakterizována produkce červenofigurové keramiky ve Velkém Řecku od 40. let 5. století př. n. l. až do 3. století př. n. l. Rozlišeny jsou jednotlivé malířské školy: lukánská, apulská, paestanská, kampánská a sicilská. V rámci jednotlivých keramických produkcí byla vyhledána a popsána zobrazení žen se svatební symbolikou. Nejdůležitějším zdrojem informací pro jihoitalskou keramiku jsou práce Arthura Dalea Trendalla: *The Red-figured Vases of Apulia I, II*, *The Red-figured Vases of Lucania* *Campania nad Sicily* a *The Red-figured Vases of Paestum*, ze kterých jsem při vyhledávání svatebních zobrazení vycházela.

Další částí mé diplomové práce je analýza ženského světa v attickém a jihoitalském vázovém malířství. První kapitola je věnována oblečení a účesům řeckých a jihoitalských žen. Dále jsou pojednány předměty, které se na obrazech spolu s ženami nejčastěji vyskytují: zrcadlo, míč, vějíř, šperkovnice atd. Pozornost je věnována také hudebním nástrojům, které se v rukou žen objevují. Na svatebních a milostných scénách nechybí ani bohyně lásky Afrodité,

její syn Erós a bohyně Peithó. Tyto postavy jsou též pojednány v rámci jedné z kapitol. Dále se zabývám symbolem ptáka krutihlava a labutě, kteří byli Afrodítinými atributy.

V závěrečné kapitole se snažím porovnat a vymezit rozdíly mezi svatebními zobrazeními na attické černofigurové a červenofigurové keramice a na jednotlivých malířských školách v rámci jihoitalské produkce. Na konci diplomové práce je zařazen katalog obrazových příloh týkajících se světa žen na jihoitalské keramice.

Diplomová práce tématicky navazuje na mou bakalářskou práci Svatba v řeckém umění, ve které jsem se zabývala svatebními rituály v Attice. Hlavním cílem této práce je postihnout a zhodnotit jihoitalská svatební zobrazení, která jsou součástí připojeného katalogu. Nicméně pro větší přehlednost a v rámci provázanosti s bakalářskou prací uvádím v některých kapitolách i příklady scén na attické keramice. Tyto obrazy nejsou zahrnuty do příloh, ale jsou z velké části dohledatelné v katalogu mé bakalářské práce. Na zdroje zobrazení, která jsou diskutována v textu je odkazováno v poznámkovém aparátu pod čarou. Citace literatury a pramenů jsou uváděny přímo v textu.

2. Spojení svatby a smrti v Řecku

Svatba byla pro ženu v Řecku důležitým přechodovým rituálem. Náhlá změna životního stylu sebou nesla negativní i pozitivní prvky. Na jedné straně izolace od rodiny a přátel a na straně druhé naplnění důležitého přechodového rituálu a nový život v manželství. Pokud se stalo, že mladá dívka zemřela a svého svatebního dne se nedočkala, stala se nevěstou Hádovou (Wright 2003, 188). Zajímavá je i vzájemná podoba svatebních a pohřebních obřadů. Svatby a pohřby vykazují propojení ve zvyklostech, které byly praktikovány u obou obřadů.

Během předsvatebních příprav a před pohřbem proběhla slavnostní koupel nebo umývání zemřelého. Poté byl vzduch kolem snoubenců a kolem mrtvého prochnut vůní parfému. Další podobnost můžeme nalézt v oděvu, u obou obřadů převládá bílá barva. Pokud zasnoubená dívka nebo mladá žena zemřela, byla často pohřbena ve svých svatebních šatech. Granátové jablko, které Řekové považovali za plod spojený s podsvětím, bylo přítomno na svatbách i na pohřbech. Ovidius v *Metamorfózách* uvádí, že granátovník rostl v zahradě krále podsvětí (Ovidius, *Metam.* 5, 534 – 538). Zrnko granátového jablka dal Hádes sníst své nevěstě Persefoné. I během svateb smrtelníků dostávali ženich nebo nevěsta granátové jablko. Při pohřbech se tyto plody objevují na márách zemřelého (Lehnert 1994, 105). Nevěsta i zesnulý jsou vezeni na voze v průvodu za zpěvu písní a svitu pochodní. Následuje hostina a projev na oslavu nevěsty (makarismos), v případě pohřbu následovala vzpomínková řeč eulogion (Janakieva 2005, 6).

Zajímavým způsobem vystihuje propojení svatby a smrti Řek Artemidoros. Tento geograf a cestovatel žijící cca okolo roku 100 př. n. l. ve svém *Snáři* píše, že sen o svatbě nebo o smrti věští pravý opak (Artemidoros, *Snář* II. 49).

„Muži neženatému věští sňatek – neboť obojí, sňatek i smrt se považují za cíl lidského života a vždy se tedy jedním poukazuje na druhé (proto též nemocným předpovídá vidění sňatku smrt); oběma – ženícímu se i zesnulému – se totiž dějí tytéž věci, např. doprovod milých mužů a žen, věnce a vonná kadidla, masti i soupis jmění.“

Existuje mnoho odkazů na podobnost mezi svatbou a smrtí v antické literatuře, zvláště v řeckých tragédiích. Mladé dívky zde na prahu smrti mluví o svatbě v podsvětí a manželství

v posmrtném životě. Spojení mezi svatbou a smrtí je nastíněno v Sofoklově Antigoně. Kreón o ní říká (Sofoklés, *Ant.* 653 – 654):

*„V klenutou ji uzavřete hrobku, jak jsem děl,
a zanechte ji samu sobě tam,
ať má už zemřít nebo dále žít
jak nevěsta v té síni pohřební!“*

A Antigoné sama o sobě (Sofoklés, *Ant.* 810 – 816):

*„Mně nezdařil se manželství los,
mne neopěvoval svatební zpěv
při sňatku s ženichem mým: a nyní
s Acherontem se zasnoubím.“*

Když Kreón nařídí uvěznit Antigonu, ona mu odpovídá (Sofoklés, *Ant.* 891 – 892).

*„Ó hrobko, ó ty síni svatební,
ó pozemský ty věčný žaláři,
jdu tam k svým drahým, kterých přijala
už velký počet mezi zesnulé
ctná Persefoné, když je stihla smrt.“*

Po Antigonině smrti posel Euridiké oznámil (Sofoklés, *Ant.* 1204 – 1205):

„...šli jsme k svatební té dívky síni, hrobce kamenné...“

V závěru své řeči posel líčí posmrtné naplnění lásky Haimóna a Antigony (Sofoklés, *Ant.* 1246 – 1248):

*„A teď tam leží mrtev na mrtvé,
ten ubožák, když v Hádu teprve
své lásky posvěcení dosáhl...“*

V Eurípidově díle Ifigénie v Aulidě je dívčina svatba s Achilem pouze záminkou k oběti Ifigénie. Dívka má být obětována během proteleie, oběti, která předchází sňatku. Při tomto obřadu byl život zvířete obětován za život nevěsty (Seaford 1987, 108). Příjezd Ifigénie do tábora připomíná příjezd nevěsty do ženichova domu, kde je předána budoucímu manželovi. Nevěstu doprovází její matka a další ženy (Eurípidés, *Iph. Aul.* 590 -690). Ifigénie přijede se svou matkou Klytaiméstrou do Agamemnónova tábora za zpěvu chóru. Dívka vystoupí z vozu a Agamemnón se s ní rozloučí (Eurípidés, *Iph. Aul.* 461 – 462). Poslední slova Ifigénie naznačují její prozření (Eurípidés, *Iph. Aul.* 1505 – 1509):

*„Vítej, vítej,
dni můj svatební
v záři pochodní
a světlo Diovo. Já jiný,
jiný život budu mít
a jiný úděl též.
Vítej, milý dni,
hejsa, hejsa!“*

Dalším příkladem dívky, která zemře těsně před svatbou je Glauké v Eurípidově tragédii Médea. Médea pošle princezně Glauké jako svatební dar peplos a věnec stefanos. Dary jsou napuštěny jedem a poté co si je dívka obleče, tak zemře. Její svatební šaty se změnilly v roucho pohřební (Eurípidés, *Med.* 952 – 958):

*„Srdce jí zmámí zářivý půvab a božský třpyt,
oblékne si korunu zlatou i bělostný šat,
k slavnosti smrti svatebním rouchem se ozdobí!“*

Místo aby Glauké vstoupila do příbytku svého manžela, nastupuje cestu do podsvětí (Eurípidés, *Med.* 1234 – 1235).

Náhled do problematiky propojení smrti a svatby poskytují také epitafy. Vedle toho, že sdělují zármutek rodičů a příbuzných ze smrti mladých dívek, které nikdy neuslyší písně svatební a neprožijí šťastné manželství, se zde objevují představy o manželství v záhrobí. Zemřelé mladé dívky jsou uneseny Hádem do podsvětí a zde dojde ke spojení s ním a

Acherónem. Dále jsou jejich hrobky popisovány jako svatební komory a dívky samy jsou pohřbeny ve svých svatebních šatech.

Epitaf 1553¹:

*„Ó Dcero,
v tvém věku, měla bys mi být oporou,
doufal jsem, že budu pohřben tvou rukou,
Ale přišel Hádes a odvedl tě pryč,
když uviděl tvou krásu a cudnost.“*

*„Na hrob zemřelé družky
Nevěsty Baukidy jsem. Až mimo ten náhrobek půjdeš,
svlažený proudem slz, Hádovi pod zemí rci:
„Jak jsi závistný, Háde!“ Zde krásné obrazy vidíš:
ukrutný Baukidin los každý ti zvěstuje z nich:
pěli mi svatební zpěv, jenž s pochodní provázel dívku,
těže však pochodně svit rozžehl hranice zár,
ty pak, ó Hymenaie, jsi změnil svatební píseň,
veselý zásnubní ples v nářky a žalostný pláč.“*
(Érinna, Epig. 2)

Popularita scén únosu a motivů svatebních příprav nevěsty odráží postoj Řeků k manželství a smrti. Po smrti dosáhl mrtvý sjednocení s bohy stejně jako nevěsta a její manžel. Touhu po nesmrtelnosti spojením s bohy demonstrují příběhy z řecké mytologie, které líčí spojení boha se smrtelníkem. Takovým příkladem může být Adonis, který dosáhl nesmrtelnosti po smrti sňatkem s Persefoné po dobu čtvrt roku a další čtvrtrok pobýval u Afrodité² (Lehnert 1994, 105).

Mýtus o Persefoně odráží podobnou problematiku. Bohyně Déméter ztratí svou dceru skrze manželství. Persefoné byla dospělou, ale neprovdanou dcerou Dia a Déméter. Jednoho dne trhala Persefoné s přítelkyněmi květiny na louce. Bohyně Gaia nechala vyrůst krásný narcis, který upoutal dívčinu pozornost. Když Persefoné natáhla ruku, aby květ utrhl, země

¹ Další příklady Epitafů viz Werner Peek – Griechische Vers – Inschriften č. 658, 1162, 1238, 1551, 1989)

² Mýtus o Adonidovi a festivaly s ním spojené jsou popsány v kapitole o Afrodité.

se rozestoupila a z ní vyjel na voze Hádes, bůh podsvětí, a unesl mladou dívku do svého podzemního paláce, kde ji pojal za manželku. Hádes byl Diův bratr a Zeus mu svou dceru přislíbil. Když se o únosu Persefoné dozvěděla Déméter, zachvátil ji smutek a hněv. Jako bohyně úrody způsobila, že pole přestala plodit. Zeus musel do podsvětí vyslat boha Herma, aby přivedl ztracenou dceru zpět k matce. Bohyně po Persefonině návratu znovu obnovila prosperitu na zemi. Ale dívka se musela za čas zase vrátit zpět k Hádovi, protože ji přesvědčil, aby snědla zrnko granátového jablka. Tento čin způsobil, že se Persefoné musela na třetinu roku vrátit do podsvětí a být nevěstou Hádovou (Reeder 1995, 287).

Jisté tvary keramiky naznačují spojení mezi svatbou a smrtí. Leběty gamíky, na kterých se často můžeme setkat se svatebními scénami, jsou nalézány na hrobech zemřelých. Lékyty sloužily jako svatební i pohřební dary. Lutroforý jsou štíhlé nádoby s dlouhým subtilním krkem a miskovitým ústím. Krk lemují dvě tenké uši. V Aténách byly lutroforý umístovány na hroby zemřelých. Soudí se, že tato nádoba sloužila k přinášení vody pro předsvatební koupel. Umístění lutroforů na hrob naznačuje, přinesení vody pro posmrtnou svatební koupel v Hádu, pro ty, kteří zemřeli svobodní (Schmidt 1976, 82). V jižní Itálii se tradice ukládání lutroforů na hroby přivezená z Řecka zachovala. Přinesení vody u lutroforů na hrobech mělo jen symbolický charakter, protože nádoby na hrobech nemají dno. Otvory ve dně asi sloužily pro úlitby zemřelým. Zdá se, že tyto lutroforý neměly profánní funkci, ale byly určeny k funerálním účelům. Navíc by přenášení vody v nádobě vysoké přes jeden metr bylo velmi obtížné. Profánní funkci zřejmě plnily menší nádoby. Jako typicky funerální vázy sloužily také lekanidy, skyfoidní pyxidy a láhve.

3. Jihoitalská a sicilská červenofigurová keramika

Jihoitalskou červenofigurovou keramiku rozdělujeme do dvou hlavních produkčních oblastí. Na východ, adriatickou oblast a Iónii, kam spadá Lukánie a Apulie a západ, kam se řadí Kampánie, Sicílie a Paestum. Jedním z nejdůležitějších produkčních center pro východní oblast byl Tarent. Řeční kolonisté v Jižní Itálii začali nahrazovat importy attické červenofigurové keramiky místní produkcí, která se velmi podobala attickým prototypům váz tvarem i designem (Trendall 1966, 7). Vzestup místní produkce je spojen se založením Thurii v roce 443 př. n. l.³ Italské dílny začínají pracovat kolem roku 440 př. n. l. v Lukánii a Apulii a do počátku 4. století př. n. l. datujeme kampánskou keramiku a dílny v Paestu. Na konci 5. století př. n. l. se začíná červenofigurová keramika vyrábět i na Sicílii. Zdejší produkce byla silně ovlivněna řeckými koloniemi. Jihoitalská červenofigurová keramika se rozšířila do širokého okolí řeckých kolonií a objevuje se na italských nekropolích spolu s keramikou místní výroby. Tvary a dekorace některých jihoitalských váz odrážejí vkus zákazníků. Objevují se italské tvary keramiky např. nestoris se zobrazeními lidí oblečených v neřeckých oděvech, kteří mají místní zbraně a zbroj. Jedná se o Mesápijce v Apulii a Osky a Samnity v Kampánii (Schmidt 1996, 443). Mezi první malířské dílny patří dílna malíře Pisticci, malíře Kyklopa a Amykova malíře v roce 440 př. n. l. Dílny z doby raně lukánské keramiky patří k okruhu Amykova malíře, Malíře Creusa a Dolonova malíře byly odkryty v Metapontu (Schmidt 1996, 445). Rané produkty těchto dílen jsou silně ovlivněny attickým stylem. Stylistické podobnosti naznačují, že malíř Pistici a Amykův malíř pocházeli a byli vyučeni v Řecku. Tento názor podporuje i velká podoba mezi vázami z dílny malíře Pisticci a attickou dílnou Christieho malíře.

S postupem doby attický vliv na jihoitalskou keramiku slábne. Po porážce Atén v Peloponéské válce v roce 404 př. n. l. se dílny v jižní Itálii začínají regionalizovat. Dílny neměly příliš na výběr, protože válka omezila přísun attických výrobků do Itálie. Bez attických předloh místní vázoví malíři rozvinuli svůj vlastní osobitý styl. Na místních výrobcích byly vyobrazovány motivy, které měly význam pro regionální populaci (Lehnert 1994, 46). Mezi nejčastější motivy patří Dionýsos se Silény a Mainádami, pohřební výjevy s ženou a/nebo mladíkem přinášejícími obětiny k hrobu, stéle, památníku, motivy únosu a svatební přípravy. Nejoblíbenějším zdrojem motivů pro jihoitalskou keramiku byly

³ S touto teorií přišel v roce 1893 Adolf Furtwängler. Jeho myšlenka šíření červenofigurové keramiky z jednoho centrálního místa (Thurii) nebyla dosud potvrzena nebo vyvrácena, protože nedošlo k objevu hrnčířských pecí nebo jiných známek produkce červenofigurové keramiky v tomto městě.

Euripidovy tragédie (Schmidt 1996, 447). Naopak zobrazení Heraklových úkolů nebo Théseova dobrodružství, které byly oblíbeným výzdobným prvkem attických váz, v jižní Itálii příliš populární nejsou. Velmi oblíbená byla zobrazení komických scén na Flyax vázách, kde jsou zachyceni herci v kostýmech a groteskních maskách. Tyto vázy byly široce rozšířeny nejen v Apulii, ale také na Sicílii a v Paestu. Scény v hrobkách jsou typickým motivem skoro všech jihoitalských škol, kromě sicilské, kde chybí.

Dále na jihoitalské keramice najdeme i scény z běžného života žen. Zobrazování ženských hlav na keramice se stalo populárním v 2. polovině 5. století př. n. l. Dominance ženských prvků na scénách je jasně zřetelná a je posílena i výskytem ženských hlav na vázách (Lehnert 1994, 47). Ženské postavy na jihoitalské keramice se objevují oblečené, nahé postavy jsou vzácné. Ženy na obrazech často drží, přenášejí, přinášejí nebo ukazují druhým různé předměty jako míče, zrcadla, stuhy, věnce, obětní misky atd. Scény, ve kterých se ženy objevují, jsou různé, mnohdy velmi těžko interpretovatelné. Velmi často se jedná o nějaký rituální prostor, soudě podle přítomnosti obětních misek a věnců, spíše než o běžné prostředí. Ženy na obrazech mají často iniciační roli, prezentují a manipulují s předměty používanými při obřadech (obětní miska, zrcadlo, tamburína).

3. 1 Lukánská červenofigurová keramika

Lukánská keramika vychází z váz od skupiny malíře Pistici a Amykova malíře. Lukánští vázoví malíři měli zálibu v zobrazování běžného života žen. Ženy často drží zrcadla v přítomnosti mladíků nebo Erótů. Dalším oblíbeným námětem je pronásledování a dionýské scény s mainádami a silény. Méně běžné jsou zobrazení atletů s trenéry nebo bohyně Niké. Skupina Pisticci – Amykos stále zobrazuje na reversu váz tři zahalené mladé muže. Zvoncovitý kratér je nejpopulárnějším keramickým tvarem skupiny Pisticci – Amykos a lukánské školy obecně. Podíl kratérů tvoří asi 60 % vázové produkce (Schmidt 1996, 447). Dalšími používanými tvary byla hydrie, kalichovitý – kratér, oinochoe s trojlístkovitým ústím a pelíké.

V rozvinutém stylu lukánských váz v letech 360 – 310 př. n. l. se tvary nádob člení od propracovaně dekorovaných volutových kratérů odvozených ze „zdobných“ apulských modelů ke zvoncovitým kratérům. Kalichovité kratéry ztrácejí na popularitě. Naopak oblíbenost hydrií, oinochoí, lekytů a skyfů se zvyšuje. Četnost lebětů gamíků oproti ostatním jihoitalským oblastem není tak velká (Cassimatis 1993, 98). Výzdobné motivy a scény

zůstávají v podstatě stejné. Na větších vázách se objevují scény mytologické, dionýské a pohřební stejně jako obrazy ze života žen. Na menších vázách lze najít postavy vojáků, atletů, žen Erótů, Niké, ženských hlav, ptáků a rostlin. Vliv výzdobného stylu Apulských váz je poprvé vidět v dílně Creusa – Dolon, postupně dále narůstá ve „zdobné fázi“ v druhé čtvrtině čtvrtého století př. n. l (Trendall 1967, 84).

3. 1. 1 Svatební motivy na lukánských červenofigurových vázách

Na skyfu z Pulsana od Malíře Creusa⁴ (obr. č. 1) je vidět obraz svatebních příprav. Stojící žena s cistou oblečená v peplu s kekryfalem ve vlasech, přichází k obdobně ustrojené sedící ženě se zrcadlem, která ve společnosti Eróta zkrášluje svůj zevnějšek.

Na lukánských vázách se často objevují dva mladí lidé stojící proti sobě. Mladík drží v ruce strigilis, žena má buď míč, zrcadlo, nebo jiný předmět související s ženským prostředím. Mohlo by se jednat o zobrazení přechodového rituálu, kdy strigilum v ruce chlapce symbolizuje jeho přechod z dětství do dospělosti (Cassimatis 1993, 92). Podobně by míč nebo arybalos u dívek signalizovaly, že se staly ženami a jsou připraveny se vdát. Na lebétu gamíku z dílny Prostřední skupiny z Tarentu z let 380 – 370 př. n. l. se nachází dvojice muže a ženy. Muž drží v pravé ruce strigilis a v levé svůj plášť a hůl a mladá žena mu ukazuje arybalos umístěný v síťovaném pouzdře⁵ (obr. č. 2).

Na lebétu gamíku z Neapole z let 360 – 320 př. n. l.⁶ (obr. č. 3) od tohoto malíře je vidět pravděpodobně scéna předsvatebního purifikačního rituálu. Na reversu vázy si mladá žena svléká šaty vedle kalatu naplněného bílými koulemi, možná klubky vlny. Na další scéně si žena po koupeli chystá obléknout čistý oděv, který visí napravo od umyvadla. Na zemi pod ním stojí lékytos, ve kterém asi byla přinesena voda na koupel. Objekty, které se často opakují na lukánských obrazech ve spojení s ženským světem, jsou zrcadlo, fiála a košík. Následuje je věnec, strigilis, pták a míč. Naopak na lukánských vázách se neobjevují vějíře a vejce.

Na lukánských vázách je velmi častým motivem pronásledování utíkajících žen mladými muži. Tento obraz malíři převzali z attických předloh. Prvním typem je neozbrojený mladík pronásledující dívku a druhým typem je muž ozbrojený kopím, která stíhá ženu, která před ním prchá. Ženy může pronásledovat i Erós nebo Satyr (Reeder 1995, 339). Na lukánském zvoncovitém kratéru z Lecce pronásleduje Erós se stuhou ve vlasech dívku

⁴ Trendall 1967, tab. 43, obr. 2

⁵ Trendall 1967, str. 65

⁶ Cassimatis 1993, obr. 47, 48

s rozpuštěnými vlasy oblečenou v dlouhém chitónu⁷ (obr. č. 34). Muži na obrazech mají oblečený chlamys nebo chitón a k tomu mohou mít na sobě petasos a být ozbrojeni kopím. Dále se objevují válečníci ve zbroji. Na zvoncovitém kráteru od Skupiny Amykos - Pisticci⁸ (obr. č. 35) pronásleduje muž zahalený v himationu s kopím a petasem ženu utíkající doprava, která drží v ruce florální úponek. Na obraze je ještě jedna žena v dlouhém chitónu, která před pronásledovatelem prchá doleva. Scény pronásledování mají erotický podtext, protože mají paralelu v mytologických obrazech Péleova pronásledování Thétidy, které můžeme chápat jako určitý způsob předsvatebního dvoření (Sourvinou – Inwood 1987, 132). Ženy na obrazech jsou zpodobněny prchající, mohou se dívat směrem k pronásledovateli s rukama sepjatýma v prosebném gestu. Dívky někdy v ruce drží květinu, symbol znovu odkazující k mýtu o Péleovi a Thétidě nebo Persefoné a Hádrovi. Péleus překvapil Thétidu, když se svými přítelkyněmi trhala květy. Stejně tak se Hádes zmocnil Persefony, když se snažila utrhnout květ narcisu.

V Lukánii byly v pozdním 4. a 3. století př. n. l. populární vázy s ženskými hlavami. Tato keramika se nalézala hlavně v hrobkách z Valla del Tanagro, které leží mezi Padulou a Sala Consilina. Malíři identifikovaní na této lokalitě jsou Hackenův malíř a Malíř Padula – Sterpone. Trendall asociuje tyto vázy těchto dvou umělců s apulizující fází v Kampánii, konkrétně s pozdní fází apulského stylu (Trendall 1967, 33 – 34).

3. 2 Apulská červenofigurová keramika

Brzy po založení Lukánské školy se zformovala druhá škola vázových malířů v Tarentu (420 – 430 př. n. l.). Do roku 400 př. n. l. (Early Apulian I) je velmi těžké rozlišit attickou a místní keramiku. Oproti vázám v Lukánii byly apulské vázy monumentálnější a jejich dekor propracovanější. Mezi lety 410 – 380 př. n. l. byly obě malířské školy v úzkém kontaktu. Po tuto dobu je lukánská keramika přítomná v Apulii, po roce 375 př. n. l. z této oblasti mizí (Trendall 1966, 8). Hlavním malířem raného apulského stylu je Malíř Sysifa, který byl činný v raném 5. století př. n. l. V této dílně se objevují oba styly – prostý i zdobný. Pozdní apulské vázy (od poloviny 4. století př. n. l.) pochází z více distribučních center. Mimo Tarent, kde byly situovány dílny Dáreova malíře a Malíře podsvětí, existovaly dílny

⁷ Trendall 1967, tab. 3, obr. 5

⁸ Trendall 1967, tab. 3, obr. 3

také v severní Apulii v Canose a Arpi. Zde tvořili velmi produktivní Baltimorský malíř a Arpijský malíř.

Nejvýznamnějším nám známým malířem apulské keramiky byl Malíř Darea, který tvořil v druhé polovině 4. století př. n. l. Jeho jméno je odvozeno od jeho nejvýznamnějšího díla, monumentálního volutového kráteru z Neapole, který je známý jako „vaso dei Persiani“ se vzácným zobrazením historického námětu. Na kráteru se nachází scény s boji Řeků proti Peršanům. Perský král Dareos sedí v centru scény. Malíř Darea byl mistrem v zachycení lidských tváří a jejich fyziognomie (Schmidt 1996, 455). Byl představitelem pozdně apulského zdobného stylu, pro který byly typické bohatě zdobené volutové kratéry. Od 2. čtvrtiny 4. století př. n. l. stoupá v Apulii produkce tohoto typu váz s reliéfními hlavami Gorgon, umístěnými v uších nádoby. Tento tvar se nevyráběl v jiných jihoitalských dílnách a je pro Apulii typický.

Apulské vázy tvoří polovinu jihoitalské produkce červenofigurové keramiky. Žádná jiná jihoitalská škola nedokázala tak dobře reprodukovat řecké mýty a dramata. Nacházejí se tu zobrazení mýtů, které nemají paralelu v žádném z děl antických autorů, proto se předpokládá, že jde o obrazy z her, které se nám do současnosti nedochovaly. Převládající scény mají mytologický (dionýský či orfický) nebo funerální obsah. Funerální scény představují sochu mrtvého v naisku, který symbolizuje Hádův dům. V Apulii se zvyšuje počet zobrazení naisků od 2. čtvrtiny 4. století př. n. l. (Schmidt 1996, 450). Hrobka nacházející se v centru scény, je naznačena dvěma sloupy po obvodu, vypadá jako malý chrám. Uvnitř bývá zobrazen mrtvý, muž nebo žena, obklopen příbuznými. Figura uvnitř naisku bývá namalována bílou barvou. Existují dvě možné interpretace – buď se jedná o sochy nebo náhrobky či se jedná o barevné odlišení mrtvého od žijících osob. Ostatní figury jsou kolorovány červenou barvou symbolizující život. Malíři apulských funerálních váz vyvinuli systém různých symbolů. Na obrazech se objevují předměty jako věnce, girlandy, zrcadla, vějíře či různé typy misek, které měly pro pozorovatele velmi důležitý význam. Plody hroznového vína a listy břečťanu spolu s tamburínami a thysem odkazují k bohu Dionýsovi, jako bohu dionýských mystérií. Zajímavé je, že všechny osoby, které přinášejí dary k hrobkám, jsou buď mladí muži, nebo ženy. Nejedná se tedy o zobrazení rodiny zemřelého, protože chybí staří lidé a děti. Také není zobrazeno truchlení za mrtvého. Je možné, že jde o zobrazení členů mysterijních kultů během života po smrti (Mayo 1982, 25).

Umírněnější styl se nachází na menších vázách, na kterých jsou zobrazeny scény z běžného života nebo dionýského kultu. Zdobný styl se uplatňoval na monumentálních

vázách, typu volutových kratérů. Následníkem Sysifova malíře byl Malíře Iliupersis rozvíjející dále zdobný styl. Populárními se staly jeho vázy s héroï a pohřebními stélami. Jedním z jeho nejznámějších děl je kratér s Persefoné s dekorací ženské hlavy obklopené florálními prvky a nápisem „Aura“ (Lehnert 1994, 57). Do poloviny 4. století př. n. l. se datuje keramika zdobená Malířem Lykurga, který pokračuje ve zdobném stylu a ve tvorbě obrazů s héroï. Lykurgův malíř, který tvořil v druhé fázi zdobného apulského stylu, proslul svým smyslem pro perspektivu a často u svých postav používal tříčtvrteční pohled s hlavou natočenou k jedné straně (Trendall 1978, 413). Dával přednost spíše mytologickým tématům, ale najdeme u něj i několik svatebních scén. Velmi početné jsou též ženské hlavy na vázách obklopené úponky, které jsou situovány v místě, kde bychom předpokládali květ. Apulská produkce obsahuje i vázy s ženskými hlavami z profilu, které jsou běžné i v ostatních jihoitalských dílnách. Dále se objevují banketní scény, scény z každodenního života, kde dominují ženské postavy.

3. 2. 1 Svatební motivy na apulských červenofigurových vázách

Svatební scény na apulské keramice se objevují v Kimminnově skupině na konci období raného zdobného stylu. Větší pozornosti se jim dostává v době Malíře Iliupersis a Lykurgova malíře. Největší počet těchto scén najdeme na pozdní apulské keramice, zejména na pelikai, kde se objevují propracované scény žen, které zkrášlují svůj zevnějšek nebo se připravují na svatbu (Trendall 1989, 13). Nejčastějšími předměty, které se v souvislosti s ženami objevují, jsou apulské sistrum, vějíř, harfa a zrcadlo. Početné jsou také věnce, košíky a obětní misky. Na scénách figuruje daleko větší počet postav než u ostatních jihoitalských škol. Naopak je zde jen velmi malý počet mladých mužů se strigilis v ruce (Cassimatis 1993, 99). Výjimku tvoří obrazy dívky hrající s míčem a chlapce se strigilis na lebětu gamíku z Bari od Malíře thyrsu⁹ (obr. č. 4). I zde by se mohlo jednat o symbolické vyobrazení přechodu z dětství do dospělosti.

Malíř Dareia a jeho následovníci malovali scény svatebních příprav a obrazy s Eróty. Na červenofigurové apulské peliké od Podsvětní skupiny se nachází příprava předsvatební koupele pro nevěstu (obr. č. 5).¹⁰ Hudebnice s harfou zdobenou zoomorfním motivem přihlíží tomu, jak Erós stojící na umyvadle s obětní miskou v levé ruce krmí labuť, kterou drží mladý muž. Labuť jako symbol bohyně Afrodité naznačuje milostnou atmosféru obrazu. Scéna

⁹ Cassimatis 1993, obr. 67, 68

¹⁰ Trendall 1989, obr. 212

předsvatební koupele se také nachází na pelíké od skupiny Oxford G269¹¹ (obr. č. 6). Zde se nahá nevěsta chystá natřít vonným olejem z alabastronu, který drží v pravé ruce. Scéně přihlíží stojící žena v bohatě řasených šatech s obětní miskou a sedící podobně oblečená žena, která si gestem ruky snaží získat pozornost své kolegyně. Nad figurami se vznáší postava femininního Eróta, který drží věnec a snítku myrty. Na lebétu gamíku od Vatikánského malíře V2¹² (obr. č. 7) se nachází jedno z mála vyobrazení nahé ženy na apulské keramice. Nahá žena s rozpuštěnými vlasy, které ji spadají na záda, pravděpodobně budoucí nevěsta, se chystá podstoupit předsvatební koupel. Její polo zahalená společnice drží v jedné ruce skříňku a přitom se vzhlíží v zrcadle. Dva zženštilí erótcí ženám létají nad hlavami. Jeden z nich drží v ruce alabastron, ze kterého se spouští do dlaní nevěsty větevka myrty (Cassimatis 1993, 103). Druhý Erótek nese obětní miskou.

Na lékytu od skupiny New York 25.57.10 z okruhu Dareova malíře¹³ (obr. č. 8) jsou zachyceny svatební přípravy nevěsty. Nevěsta sedí na stoličce. V dlouhých vlnitých vlasech má vložený malý diadém. Na sobě má chitón s příčným pruhem mezi prsy. Nad ní drží její společnice oblečená do dlouhého chitónu s kekryfalem ve vlasech slunečník. Scénu sleduje polonahý mladík v plášti. Nad postavami létají dva Eróti. Zajímavý detail se nachází na apulském zvoncovitém kráteru z 1. čtvrtiny 4. století př. n. l.¹⁴ (obr. č. 9). Na obraze je namalovaná žena sedící na klismu mezi dvěma stojícími figurami, mladíkem a dívkou. Mladík je nahý, kromě pláště přehozeného přes levou paži. V levé ruce drží obětní miskou s ovocem. Sedící žena má na sobě přepásaný peplos. Levou rukou si přidržuje cíp himatia, které jí zakrývá temeno hlavy a ramena. Účes má zakryt sítkou, v uších má připnuté náušnice a na krku a pažích jsou vidět náhrdelník a náramky. Podobně oblečená je i žena vpravo, která drží zrcadlo, v kterém se odráží obličej sedící ženy. Tento detail není na jihoitalských vázách běžný, na většině obrazů je plocha zrcadel prázdná (Mayo 1982, 92). Autorka interpretovala gesto sedící ženy jako náznak rituálu anakalypterie, odhalení nevěsty a řadí tuto scénu k zobrazením svatebních příprav.

Malíř Darea je autorem obrazu milostné scény na lebétu gamíku z Neapole¹⁵ (obr. č. 10). Nad hudebníky hrajícími na lyru a harfu se vznáší dva zženštilí erótcí. Jeden z nich drží

¹¹ Schauenburg 1972, obr. 36

¹² CVA Karlsruhe, tab. 69, obr. 1-2

¹³ Trendall 1982, tab. 187, obr. 1

¹⁴ Mayo 1982, obr. 22

¹⁵ Schauenburg 1972b, tab. 17, obr. 2

v rukou zrcadlo a magické kolečko yinx, které ještě více umocňuje milostnou atmosféru scény. Druhý poletuje se stuhami.

Několik fází svatebního obřadu je zobrazeno na Alkestidině lutroforu z Florencie¹⁶ (obr. č. 11). Hlavní výzdobnou scénu tvoří mýtus o Admétovi a Alkestis, vyobrazena je chvíle, kdy se žena dozvídá, že musí zemřít. Malíř namaloval Alkestis jako sedící ženu, ke které vzpínají ruce její děti. Vlevo opřen o sloup truchlí zdrcený Admétos. Bělovlasá žena vzpínající ruku k Alkestis může být Admétova matka. Stařec opřený o hůl, který pozoruje scénu opodál, je asi učitel dětí (Schmidt 1976, 86). Dvě ženy vlevo jdou obětovat na hrob zemřelým, s sebou si nesou vějíř, stuhu a cylindrický koš. Dále se na lutroforu nachází svatební motivy. Dá se říci, že se malíř vrací v čase a popisuje svatbu Alkestis. Svatební scény na lutroforu mají předchůdce v attickém vázovém malířství. Na epinetru od Eretrijského malíře se nachází scéna epaulie, kde Alkestis ráno po svatbě přijímá své družky se svatebními dary¹⁷. Podobné vyobrazení se nachází o 100 let později i na Lutroforu Alkestis. V obou zobrazeních Alkestis sedí a vypadá dojatě, na lutroforu i poněkud neklidně. Vypadá to, jakoby apulský malíř znal starší attickou předlohu a scéna na lutroforu byla její reminiscencí. Alkestis na obraze přináší dary 4 přítelkyně. Sedící dívka hovoří s ženou s rozpuštěnými vlnitými vlasy, která stojí napravo od ní. Pozornost novomanželky si žádá žena s rouškou přes obličej stojící vlevo, která se dotýká Alkestidina ramene. Scénu z obou stran uzavírají ženské postavy nesoucí dary – vějíř, slunečník a šperkovnici. Další scéna odkazuje k předsvatební koupeli. Ve středu obrazu se o nádrž s vodou opírá zženštilý Erós, který v ruce drží fiále. Nalevo sedí ženská postava s truhlicí na klíně, pravděpodobně nevěsta. Zprava přichází žena v peplu a gestem ruky nevěstu vybízí, aby započala s očištnou koupelí.

Na lebétu gamíku od malíře z Atén 1744¹⁸ (obr. č. 12) je v centru zobrazení milenecký pár při konzumaci manželství. Muž drží ženino ňadro a ona sama si svléká šaty z levého ramene. Vedle milenců stojí zleva i zprava dvě ženy. Jedna se ovívá vějířem a druhá si přidržuje cíp šatů nad pravým ramenem. Nad hlavami postav létá Erós se stuhou a u nohou páru se nachází otevřená truhlička a bílý míč. Podobný obraz se nachází na Pelíké z Matery¹⁹ (obr. č. 13). Zde Erós kropí parfémem z alabastra ženu sedící na klismu, která objímá muže stojícího nad ní. Scénu sleduje mladík opírající se o hůl, dále sedící žena nad ním a žena opírající se o sloup se zrcadlem v ruce.

¹⁶ Schmidt 1976, obr. 20

¹⁷ attický červenofigurový epinetron, Atény Národní muzeum 1629, Jílková 2012, obr. 35

¹⁸ Cassimatis 1993, obr. 65

¹⁹ Trendall 1978, tab. 152, obr. 1-2

Manželskou jednotu i po smrti odráží obraz na amfoře od Baltimorského malíře z muzea v Toledu z let 330 – 320 př. n. l. (obr. č. 14).²⁰ Vousatý muž v plášti sedí na stoličce v naisku a jemně drží za ruku stojící ženu, oblečenou do bílého chitónu s červeným lemováním. Přes chitón má žena oblečené himation. Gesto jejich rukou symbolizující věčné spojení manželů, připomíná *dextrarum iunctio*, podání rukou během římského svatebního obřadu (Mayo 1982, 24). V naisku se spolu s manželským párem nachází ještě ženská figura, která se dívá doprava. Žena má na sobě obdobný oděv a v ruce drží vějíř a přes rameno má zavěšenou cistu.

3. 3 Sicilská červenofigurová keramika

Základem pro sicilské, paestánské a kampánské dílny na červenofigurovou keramiku byla menší dílna v Syrakusách založená ke konci 5. století př. n. l. Později mezi lety 380 – 370 př. n. l. přesídlili někteří malíři z této dílny do Kampánie a Paesta. Největší část sicilské červenofigurové keramiky se datuje do let 340 – 300 př. n. l. Tento vzestup keramické produkce je spjat s Timoleonovou kampaní a přesídlením mezi lety 341 – 338 př. n. l. (Lehnert 1994, 64). Ve třetí čtvrtině 4. století př. n. l. se stejně jako v kampánské produkci i na Sicílii objevují apulizující vlivy, založené na velké umělecké úrovni apulské keramiky, kterou se ostatní školy snažily napodobovat.

Trendall (1967, 598) rozděluje červenofigurovou keramiku podle nalezišť do tří hlavních skupin:

- 1) Skupina Lentini – Manfria a skupina Borelli
- 2) Skupina Etna - Centuripe, Adrano, Paterno
- 3) Skupina Lipari

Tyto skupiny jsou provázané stylem a výběrem keramických typů. Mezi oblíbený keramický tvar patří skyfoidní hydrie, dále lekanida, lékytos, láhev, lebes gamikos a olpé. V první polovině 4. století př. n. l. je častý kalichovitý kratér. Na sicilské červenofigurové keramice nenajdeme tolik výzdobných motivů. Keramická produkce na Sicílii se vyvíjela poněkud odlišně než zbytek jihoitalské produkce. Zajímavé jsou vzácné příklady scén z divadelního prostředí, na kterých je také vidět architektonická stránka budov. Většina váz zobrazuje život žen. Velmi často zachycovanou postavou je také Erós. Výrazně převažují scény s ženského světa – svatební přípravy, toaletní scény, sedící nebo stojící ženy se

²⁰ Mayo 1982, obr. 69

zrcadlem či obětinami. Nejvíce takových scén najdeme na keramice z Liparských ostrovů, kde se muži neobjevují vůbec. Po polovině 4. století př. n. l. dominují sicilské produkci malé keramické tvary, hlavně lekanidy. S těmito menšími vázami přichází i nový repertoár figur. Tato keramika byla určena pro funerální účely a zdá se, že postavy na vázách reflektují změnu v nahlížení na žití „na onom“ světě a pohřební zvyky (Bernabo Brea – Cavalier 1997, 182). Tyto nové myšlenky se rozvíjejí až do poloviny 3. století př. n. l., což je doba malíře Lipari a polychromní keramiky. Nejvíce rozšířenými keramickými tvary jsou skyfoidní pyxidy a lekanidy, vázy používané jako nádoby na pokrmy a tekutiny konzumované při svatebních obřadech. Velmi rozšířené byli i lebés gamíkos, ve kterém se uchovávala parfémovaná voda pro svatební lázeň, a další drobné nádobky na parfémy jako lékyty a arybaly. Zdá se, že smrt byla více a více vnímána jako mystická svatba s božstvem, jako jednota duše s nesmrtelným principem (Bernabo Brea – Cavalier 1997, 183).

Většina liparských váz je malována polychromně. Mnoho obrazů obsahuje i světle modrou barvu, které se jinde objevuje vzácně. Vybrané používání barev pokračuje na Centuripských vázách, které patří k pozdní sicilské produkci ve 3. století př. n. l. (Schmidt 1996, 456).

3. 3. 1 Svatební motivy na sicilských červenofigurových vázách

V sicilské keramické produkci převažují malé tvary nádob, proto i mnoho scén tvoří jen obraz jedné figury, nejčastěji ženy. Sedící žena vzhlížející se v zrcadle je namalována Malířem Hekaté na lebétu gamíku z ostrova Lipari²¹ (obr. č. 15). Společnost ženám dělají Niké nebo Erós (Trendall 1989, 234). Tyto dvě postavy jsou zobrazovány i samostatně, bez žen. Postava nahého Eróta se zrcadlem se nachází například na skyfoidní pyxidě malíře Prado – Fienga z let 370 – 360 př. n. l. (obr. č. 16).²² Na reversu je vidět figura nahé ženy s kekryfalem na hlavě, která stojí vedle skaliska a v ruce drží zrcadlo.

Vysoká je též produkce váz s ženskými hlavami. Na rozdíl od apulské, kampánské a lukánské produkce se neobjevují funerální scény u hrobů a i mytologická témata jsou velmi vzácná. Výjimku tvoří scéna na Trachiniaevě kratéru²³ (obr. č. 17) od skupiny kolem Adrastova malíře. Zde jsou namalovány postavy ze Sofoklovy hry Trachiňanky. Okřídlená ženská postava Niké korunuje svatebním věncem Herakla, který osvobodil Dianeiru od

²¹ Bernabo Brea – Cavalier 1997, str. 85

²² Bernabo Brea – Cavalier 1997, str. 31

²³ Bernabo Brea – Cavalier 1997, str. 64

nechtěného sňatku s říčním bohem Achelooem a nyní se připravuje na sňatek s ní. Vlevo sedí Dianeira na třínohém difru, která se již nemůže dočkat svatby s hrdinou. Levou rukou drží cíp tmavou barvou lemovaných šatů. Na hlavě má korunku, uši zdobí náušnice, krk náhrdelník. Na zápěstích má náramky a na pravé ruce snubní prsten. Za ní stojí služebná, její ruce vyjadřují augurské věštící gesto. Mužské postavy v pravé části obrazu představují Achelooa a nevěstina otce (Bernabo Brea – Cavalier 1997, 64).

Velmi častým námětem sicilské produkce je motiv sedící nevěsty, kterou její společnice připravují na svatbu. Na červenofigurové skyfoidní pyxidě Lloydovy skupiny na obr. č. 18²⁴ je vidět v centru obrazu sedící nevěsta. Kolem ní promptně poletuje malý Erótek a upravuje jí spolu s nevěstinou společnicí závoj. Nalevo stojí polo zahalený mladík, kterému další ženská postava vkládá do vlasů snítku vavřínu. Scénu doplňuje labuť nebo husa čechrající si peří, jako symbol bohyně Afrodity. Na plecích nádoby je zobrazen mladý muž hrající na harfu a napravo od něj sedí v hlubokém zamyšlení smutně vypadající žena. Mezi oběma postavami sedí na dřevěné skřínce holubice. Scénu lemují florální ornamenty – vějířovité palmety a úponky. Na skyfoidní pyxidě²⁵ (obr. č. 19) z Puškinova muzea v Moskvě zdobí přední stranu nádoby svatební přípravy nevěsty – ve střední části sedí žena ve křesle s vysokým opěradlem. Je zahalena do pláště, jehož konec má přehozený přes hlavu jako kutnu, a i ústa má zakrytá kusem pláště (Lehnert 1994, 67). Vlevo se k nevěstě naklání žena oblečená do dlouhých šatů s rukávy. Její vlasy jsou staženy do drdolu tenkou stužkou. Ženina náušnice má tvar kuličky s kapkovitým přívěskem. Nad ženinou hlavou se vznáší malý Erótek se stuhou a náramkem na paži a sandály na nohou. Vpravo je namalována žena v tříčtvrtečním pohledu s dlouhými kudrnatými vlasy spadajícími na ramena ozdobenými diadémem. Na sobě má bílý chitón překrytý barevným himatiem. Šperky tvoří jednoduché kuličkovité náušnice a náhrdelník s náramkem. Žena v ruce drží otevřenou truhličku směrem k nevěstě s lékytem a zrcadlem uvnitř. Scénu nahoře rámuje zavěšená girlanda. Malbu doplňují další barvy jako žlutá, kterou jsou vymalovány šperky, modrá použitá na křídla Eróta a bílá viditelná na chitónu a předmětech ve skřínce. Trendall identifikoval postavy žen asistujících nevěstě jako bohyně Peithó a Afrodité (Trendall 1967, 604).

²⁴ Trendall 1989, obr. 432

²⁵ CVA Moskva, Puškinovo státní muzeum tab. 35, obr. 510

Předsvatební oběť je vidět na lekanidě z Lipari²⁶ (obr. č. 24) naproti sobě sedí dvě ženy, jedna má u sebe tamburínu, druhá cistu s ovocem²⁷. Na zadní straně lekanidy okřídlená postava Niké obětuje na oltáři panenský pás.

Na skyfoidní pyxidě Borelliho malíře²⁸ (obr. č. 20) se nachází scéna ze svatebních příprav nebo obřadu epaulie, během kterého ráno po svatbě přinášeli přátelé a rodina dary novomanželům. V centru zobrazení sedí žena, která má vlasy zakryté závojem. Nevěstu obklopuje 5 žen – 3 nalevo, 2 napravo. Ženy mají na sobě dlouhé šaty a vlasy upravené do drdolu přichyceného stuhou. První a třetí žena nalevo nesou dary pro nevěstu. Na reversu vázy je zobrazena polo zahalená sedící žena s hlavou natočenou k starší ženě zahalené v plášti, která na ni ukazuje prstem. Vlevo stojí žena s mísou v levé ruce.

Skupina Lipari je charakteristická výrazným přidáváním barev. Nejoblíbenějším námětem jsou scény svatebních příprav. Nejčastěji zastoupené tvary v této skupině jsou lekanida, skyfoidní pyxida a láhev. Méně časté jsou alabastra, lebéty gamiky a lékyty (Lehnert 1994, 68). Malíř Lipari je zapamatovatelný svou kresbou ženských figur. Jsou pro něj typické obrazy polo zahalených žen s jednou rukou položenou na sloupku. Na skyfoidní pyxidě²⁹ (obr. č. 21) z Neapole je vidět taková žena – nevěsta, které asistují při oblékání dvě společnice.

Námětem obrazů Svatební podskupiny jsou přípravy nevěsty na svatbu. Zobrazení mají podobný ráz jako u Liparského malíře. V centrální části obrazu sedí žena, která se jednou rukou opírá o sloupek, opěradlo židle nebo tamburínu. Dalším charakteristickým prvkem pro tuto skupinu je používání modré barvy na křídlech Niké nebo Erótů, drapérii či ornamentech. Červená barva se uplatňuje na draperii, sloupcích a skříňkách, které jsou rozděleny na dvě části, z nichž každá je vybarvena jinou barvou (bílo – červená, bílá – modrá). Hodně častá je na vázách Svatební podskupiny také dekorace s palmetami (Trendall 1967, 655). Na skyfoidní pyxidě z Lipari³⁰ (obr. č. 22) sedí ve středu scény žena namalovaná ve tříčtvrtečním pohledu s malým Erótem na klíně, který ji objímá, napravo od ní stojí žena a jednou rukou se opírá o sloupek, druhou drží v bok. Na lebétu gamíku z muzea v Glasgow³¹ z let 320 – 310 př. n. l. (obr. č. 23) sedí na sedátku v centrální části obrazu polonahá žena, která si zahaluje nebo

²⁶ Trendall 1967, tab. 253, obr. 3 - 4

²⁷ Interpretace tohoto předmětu je různá Trendall 1967, 656 se domnívá, že jde o cistu s ovocem, v CVA Glasgow str. 39 se tvrdí, že jde o krabici převázanou mnoha stužkami.

²⁸ Trendall 1967, 615, tab. 240

²⁹ Trendall 1989, obr. 447

³⁰ Trendall 1967, tab. 254, obr. 2

³¹ CVA Glasgow, tab. 39

odhaluje poprsí. Její vlasy splývají z ramen a nahoře na hlavě jsou zachyceny taenií. Nalevo od ní stojí žena se skříňkou v ruce, pravou se opírá o malý sloupek. Je oblečená v sakku, peplu a má na sobě náhrdelník. Žena vpravo drží ták s obětinami, vlasy má též sepnuté taenií, má na sobě himation a na uších náušnice a na krku náhrdelník. V horních rozích místnosti se v prostoru vznášejí zrcadla. Na reversu nádoby je namalována sedící žena s odhalenou horní polovinou těla, tváří směřující doleva. V pravé ruce drží krabici ovázanou mnoha stužkami, levou se opírá o sloupek. Na pravé ruce je vidět náramek, na krku jí visí náhrdelník. Vlasy má žena opět sepnuté taenií. V horních rozích obrazu nechybí vznášející se zrcadla. Tento výzdobný motiv se sedící ženou uprostřed je na červenofigurových sicilských lebétech gamících Svatební podskupiny velmi oblíbený. Mírně se mění jen předměty (skříňky, podnosy s obětinami, zrcadla či cisty) v rukou žen, popřípadě oblečení, účes a doplňky (Trendall 1967, 656).

3. 4 Kampánská červenofigurová keramika

Červenofigurová keramika se začala v Kampánii vyrábět ve druhé čtvrtině 4. století př. n. l., když se někteří umělci ze sicilských dílen, jako například Neapolský malíř 2074, přesunuli do Kampánie. Kampánská produkce končí kolem roku 300 př. n. l. (Trendall 1989, 157) Nejpopulárnějším tvarem kampánských dílen byly amfory, běžné byly také lekanidy, hydrie, láhve a zvoncovité kratéry. V kampánské produkci, hlavně v Paestu, se těšily velké oblibě kompozitní vázy. Jednalo se lebés gamikos, k jehož plochému víčku byla ještě připojena malá lekanida a na ní mohl být ještě umístěn miniaturní lebés gamikos na lékytu. Tyto vázy se opět nachází ve funerálních kontextech.

Ve výzdobě převažují funerální motivy. V Kampánii mají raná zobrazení návštěvníků hrobů odlišný charakter. Místo naisků jsou zde vidět jednoduché stély a mrtvý není vykreslen odlišnou barvou. Za čas ale v Paestu převládnu apulské výzdobné vzory a stély nahradí naiskos (Schmidt 1996, 455). Časté jsou scény obětí u pohřebních stél, souboje a loučení bojovníka s jeho ženou nebo matkou. Hojně se objevují obrazy satyrů, mainád a boha Pana. Oproti apulským scénám, které jsou přeplněné postavami, na kampánské keramice se objevují spíše jednotlivé postavy nebo dvojice. Znovu jsou velmi rozšířené zobrazení ženských hlav (Lehnert 1994, 72). Na rozměrnějších vázách slouží jako doplňková dekorace uší nebo hrdla, na menších vázách tvoří dekoraci hlavní. Ženské figury jsou nejčastěji doprovázeny zrcadlem a fíálou. Dále se ve společnosti žen objevují košíky, ptáci, thyrsos a věnce. Méně často

můžeme najít stuhy (Cassimatis 1993, 113). Jen vzácně jsou na obrazech vidět v souvislosti se ženami míče, vějíře, umyvadla a vejce, u mladíků úplně chybí strigila.

3. 4. 1 Svatební motivy na kampánských červenofigurových vázách

Žánrový obrázek týkající se svatební tematiky namaloval Malíř Laghetta na lebés gamíkos z Paesta³² (obr. č. 25). V centru obrazu stojí postava zženštilého Eróta, který dělá společnost dvěma sedícím ženám. Žena nalevo oblečená v peplu přepásaném na prsou drží v levé ruce zrcadlo a hlavou je natočená doprava směrem k druhé ženě, která jí, soudě podle živé gestikulace, něco vypráví (Lehnert 1994, 73).

Na zvoncovitém kratéru Rhomboidní skupiny z Los Angeles³³ (obr. č. 26) jsou vidět dva Eróti, kteří pomáhají s oblékáním ženě se zrcadlem, která stojí mezi nimi. Žena má vlasy stažené v kekryfalu a na sobě dlouhý pod prsy přepásaný peplos s barevným lemováním. Jeden z Erótů má namalované jen jedno křídlo. Umělci skupiny Kýmé C rádi zobrazovali běžný život žen. Obzvláště populární jsou láhve s ženskými hlavami. Této skupině se jich přisuzuje až 100 (Lehnert 1994, 77).

Na lekanidě Skupiny FVB z Kýmé z poslední třetiny 4. století př. n. l.³⁴ se může nacházet zobrazení svatební oběti. Žena s talířem obětí a oinochoe přichází k iónskému oltáři, přes který se naklání malá postava dítěte, za nímž stojí žena v dlouhém plášti. Žena, kterou vede za ruku malý Erótek, by mohla být nevěsta. Scénou mezi nimi prolétá bílý pták, pravděpodobně holubice. Za nimi sedí žena a za ní je na oltáři položené zrcadlo (Trendall 1967, 315).

3. 5 Paestanská červenofigurová keramika

Ačkoli se Paestum nachází v Lukánii, zdejší produkce je od lukánské odlišná, a proto se rozlišuje na dvě dílny. Vázy z Paesta jsou podobné kampánským, protože po opuštění Syrakus se následovníci Chequerova a Dirceova malíře usadili v Pastu a Kampánii (Trendall 1987, 11). Mezi oblíbené tvary keramiky patří lebés gamíkos, kalichovitý kratér, skyfos, oinochoe, lekanida a zvoncovitý kratér. Z výzdobných motivů se velmi hojně objevují

³² Trendall 1967, tab. 119, obr. 3 – 6

³³ Clement 1955, tab. 11, obr. d

³⁴ Trendall 1967, tab. 217, obr. 3 - 4

dionýské scény. Zobrazení na keramice si zachovávají attické předlohy. V zobrazování řeckých dramat malíři odkazují k Aischylovi a Eurípidoi. Komické scény vycházející z řeckých komedií jsou na paestánské keramice také časté. Jediní dva malíři Asteas a Pyton, které díky nápisům na vázách známe jménem, měli své dílny v lukánském Paestu. Velmi často jsou zobrazovány ženské postavy u oltáře, stély a samotné ženské hlavy (Lehnert 1994, 79). Předměty, které se objevují ve spojení se ženami, jsou podobné jako u ostatních jihoitalských škol. Často můžeme najít vejce, ptáky, thyrsos, Eróta a satyry, také převládají zrcadla, obětní misky a věnce. U mužů se strigilis příliš neobjevuje (Cassimatis 1993, 120).

3. 5. 1 Svatební motivy na paestánské keramice

Na paestánských lebétech gamících se objevují svatební přípravy, ženy při purifikačních rituálech, mladíci přinášející dárky dívkám. Na lebétu gamíku z Los Angeles od malíře z Paesta (obr. č. 28) probíhají námluvy mladého páru. Muž zahalený do himatia nabízí dívce v chitónu a himatiu zrcadlo a stuhu. Celý výjev pozoruje Erós sedící na nádrži s vodou.³⁵ Na lebétu gamíku od Asteova malíře (obr. č. 29) jsou přítomny dvě ženy a Erós, který stojí na nádrži s vodou. Jedna z žen Erótovi něco nabízí, druhá se vzhlíží v zrcadle. Ženy mají zahalené pouze boky, horní část těla je nahá³⁶.

Na scéně s podobnou kompozicí přisuzované malíři Asteovi³⁷ (obr. č. 30), je přítomen záhadný předmět, který Trendall (1987, 130) interpretuje jako špíz s ovocem a Heléne Cassimatis (1993, 121) jako předmět na způsob růžence. Jedná se o několik za sebou jdoucích bílých kuliček, které drží polo zahalená žena vlevo. Oba se shodují na tom, že by mělo jít o symbol fertility. Tento těžko interpretovatelný předmět se nachází v rukou mužů, žen, satyrů či Erótů v různých kombinacích s ostatními typicky se vyskytujícími předměty. Špízy s ovocem v rukou Erótků jsou vidět na lebétu gamíku z Zurichu od Malíře z Wurtzbourgh³⁸ (obr. č. 31). Na lebétu gamíku od Malíře Afrodité³⁹ (obr. č. 32) korunuje Erós sedící nevěstu se skloněnou hlavou a melancholickým výrazem ve tváři. Nevěsta má na klíně položen „ovocný špíz“. Na scéně je dále přítomná Afrodité, která se opírá o sloupek a soudě podle gesta ruky o něčem důležitém poučuje nevěstu. Poměrně problematičtější je postava muže stojícího za sedící dívkou, který se dotýká nevěstinih ramen. Podle intimity mezi ním a

³⁵ Trendall 1987, tab. 129, obr. c

³⁶ Trendall 1989, obr. 365

³⁷ Trendall 1987, tab. 77, obr. c, d

³⁸ Trendall 1987, tab. 120, obr. a

³⁹ Trendall 1987, tab. 147

dívkou by se mělo jednat o ženicha, ale jeho vzezření je poněkud zvláštní. Muž je ozdoben velkým množstvím šperků – kolem ramen má tkaný popruh, který je typickým doplňkem nahých těl Erótů, na rukou a nohou má náramky. Obraz vlevo i vpravo rámuje postavy dvou žen. Žena na pravé straně drží fiále s obětinami a žena nalevo zrcadlo.

Lebés gamíkos z Termerovy kolekce z Hamburku (obr. č. 33) zdobí scéna dvou objímajících se milenců. Erós kolem nich stahuje smyčku z omotané stuhy a ještě více je k sobě připoutává.⁴⁰

3. 6 Centuripské vázy

Centuripe je malé město na východě Sicílie. V průběhu 3. století př. n. l. se zde vyrábělo tzv. centuripské zboží, používané k funerálním účelům. Nádoby byly malované temperovou barvou pouze na přední straně, zadní partie nádoby zůstávaly nezdobené (Mayo 1982, 282). Výzdobné motivy odkazují ke svatebním obřadům na zemi či v podsvětí nebo k dionýskému kultu. Na scénách dominují lidské figury, které nejsou zasazené do konkrétního prostředí. Scény se proto interpretují na základě gest a atributů postav. Z prvků svatebních obřadů jsou nejčastěji prezentovány svatební oběť, průvod a přijímání darů po svatbě. Na centuripských vázách se objevuje reliéfní výzdoba, která imituje architektonické prvky.

Scéna epaulie, předávání darů nevěstě ráno po svatbě, se nachází na polychromní pyxidě s víčkem z druhé čtvrtiny 3. století př. n. l.⁴¹ (obr. č. 37). Ve středu obrazu sedí žena, která si levou rukou upravuje závoj na hlavě. Tvář namalovaná ve tříčtvrtečním pohledu se dívá doprava. Z obou stran kolem sedící ženy k ní vzhlíží dva Eróti. Za nevěstou stojí dvě ženy, které levou rukou drží misky s obětinami. Okraj víčka je dekorován lvími hlavami, pod nimiž se nachází vlys střídajících se triglyfů a bukráníí. Nožku nádoby zdobí akantové listy.

Na centuripském lebétu gamíku z raného 3. století př. n. l. z Metropolitního muzea v New Yorku⁴² (obr. č. 36) jsou zobrazeny čtyři ženy na růžovém pozadí nádoby. Žena nejvíce vlevo stojí s rukama v bok. Na sobě má levandulový chitón se středovým pásem světle modré barvy a žluto – modré himation. Druhá figura zleva hraje na tympán a je podobně oblečena, ale její himation je růžové. Hlavní figura má do himatia zahalenou i hlavu. V levé ruce drží složený kus levandulového oděvu. Žena úplně napravo je oblečena podobně jako její kolegyně, ale střední část jejího chitónu je červená. Otáčí hlavu dozadu na ženu za

⁴⁰ Trendall 1987, tab. 219, obr. c

⁴¹ Leipen 1985, obr. 19

⁴² Bothmer 1972, obr. 35

sebou a zdá se jako by ji někam vedla. Jedná se asi o zpodobnění Mystérií nebo svatebního obřadu, které mají paralelu na Liparských vázách a na malbách pompejského stylu (Mayo 1982, 283). Obrazy smrti, svatebních rituálů a mysterijních kultů byly častými náměty na jihoitalských a sicilských vázách. Je možné, že tato keramická nádoba byla hrobovým přídatkem pro osobu, které zemřela příliš mladá na to, aby se dočkala vlastního svatebního rituálu.

4. Oděvy a účesy žen na attické a jihoitalské červenofigurové keramice

Klasický ženský oděv dokumentovaný v řeckém vázovém malířství od 6. století př. n. l. se skládal z chitónu, peplu a pláště - himationu. Ženské oblečení bylo oproti mužskému bohatší v množství a řasení látky a v jejím prodloužení až ke kotníkům. Chitón tvořily dva stejně velké kusy látky pravoúhlého, obdélného či čtvercového tvaru. Tyto části byly k sobě připojeny na ramenou a většinou také na pažích a na bocích sponami, jehlicemi nebo sešitím. Chitón byl v pase zpravidla převazován (Garland 1998, 87). Přes chitón ženy oblékaly peplos. Střihem i způsobem řasení a upínáním se shodoval s chitónem. Od chitónu se výrazněji lišil v tom, že býval v horní části vpředu i vzadu přeložen, a to s přeloženou částí volně visící, kratší nebo delší. Pokud přeložená látka spadala pod pás, byla podvazována zároveň s chitónem. Peplos mohl být taky přepásán stuhami vedenými přes ramena a překříženými na prsou (Kybalová 2009, 86). Oděv z chitónu a peplu doplňoval plášť, himation, z jednoho obdélného kusu látky. Ženy se do něj halily celé, ukrývaly v něm i ruce a z jeho cípu si vytvářely kapuci. K ženským typům pláště patřil také kruhový eukyklon a chlanis, který se skládal po délce a kladl jako šála na obě ramena nebo přes ruce. Místo spodního prádla se přes prsa ovíjely stužky desmata. Pružný pás látky nebo jemné kůže, který se ovíjel pod prsy, aby je zpevňoval a tvaroval, se nazýval strofion (Garland 1998, 89).

Ženy si často zakrývaly hlavu cípem pláště nebo zahalovali rouškou, zvanou krédemnon. Na apulském Alkestidině lutroforu z Basileje má rouškou zahalený obličej spoléčnice Alkestis (obr. č. 11)⁴³. Tyto roušky byly oblíbenými dárky z lásky, jak o tom píše Agathiás v milostných epigramech (Kybalová 2009, 97):

„Přináším, snoubenko má, ti tenhle ten závoj jak dárek:

zlaté se nitě jím vinou, dávají tkanivu zář.

Vlož si ho na proudy vlasů, ať z ramen se dolů ti sveze,

potom jím zabal a skryj sněhově bělostnou hrud’.

Ano, především hrud’, tak aby ten závoj tě celou

dokola objal a takto ňadrům ti ochranou byl.

Tuto ozdobu nos jak panna. Též brzy ať spatříš

⁴³ Schmidt 1976, obr. 20

*sňatek a kvetoucích dětí blaženě rostoucí kruh.
Potom ti obstarám též i stříbrnou čelenku lesklou,
navíc i na vlasy síťku, protkanou drahokamy.“*

Dále se jako ozdoby do vlasů používaly stužky jménem taenie, desmata či anadema. Z jejich pomocí ženy poutaly vlasy nad čelem či v týle, svazovaly je v uzel nebo je proplétaly. Oblíbeným doplňkem byla čelenka kónického tvaru, kalatos. Velmi rozšířeným zdobením byl věnec stefanos. Pro klasické období byl typický účes s vlasy rozdělenými uprostřed pěšinkou, sčesanými na spánky tak, že kryjí uši, odtud jsou vedené nahoru a svázané. Vlasům svinutým do uzlu v týle nebo na temeni se říkalo řecký uzel (Kybalová 2009, 105). Vlasové uzly mohla zakrývat síťka nebo čepec kekryfalos. V helénismu se účesy stávají náročnějšími. V módě bylo nošení paruk nebo přidávání vlasů do účesu. Vlasy se vyčesávají vysoko nad čelem, kde se bohatě kadeří (Garland 1998, 91). Mezi šperky zdobící účesy žen patřil stefané – širší kulatý pás, zdobený různými vztyčenými ozdobami. Sfendoné byla otevřená obroučka, kterou bylo možno klást na hlavu zepředu nebo zezadu.

Na lukánských vázách bývá móda velmi podobná attické. Většina ženských figur nosí chitóny s širokými rukávy a himatia. Peplos bývá spíše výjimečný. Šperky jsou zobrazovány vzácně, objevují se jen jednoduché korálkové náhrdelníky (Trendall 1967, 12). Ženy nosí nejčastěji tři typy účesů. Vlasy mívají skoro úplně překryté sakkem. Oblíbeným doplňkem je diadém, který se nosil jak u vlasů sčesaných do drdolu, tak i v rozpuštěných vlnitých vlasech. Žena oblečená v chitónu a himatiu s diadémem v rozpuštěných vlasech je vidět na kalichovitém kráteru od malíře Pisticii. (obr. č. 34)⁴⁴ Úprava vlasů mohla mít i jednodušší charakter, vlasy mohla zdobit jen stuha nebo věnec.

Na kampánských vázách ženské figury mnohem více nosí peplos, který je lemován tmavou páskou někdy doplněnou o trojúhelníky. Na oděvech se objevují vyšívané prvky jako kruhy nebo hvězdy (Trendall 1967, 210). U sedících figur se můžeme setkat jen se zahalením spodní části těla pláštěm, poprsí bývá odhaleno. Oblíbeným doplňkem účesu je bílá stefané s řadou krátkých hrotů, která je umístěna ve vlasech těsně nad čelem. Další alternativou je stažení vlasů bílou páskou. Peply s lemováním, stefané s drdolem staženým bílou stuhou jsou vidět na skyfoidní pyxidě z Lecce (obr. č. 38).⁴⁵

⁴⁴ Trendall 1967, tab. 3 obr. 5

⁴⁵ Trendall 1967, tab. 83, obr. 1

Ženské hlavy na kampánské keramice nosí vlasy zakryté sakkem, který je zdoben shluky teček nebo tečkovanými pruhy. Nad ušima jsou ponechány viditelné prameny vlasů. Sakkos může být ozdoben vzadu rozetou a nad čelem světlým páskem. Tento způsob úpravy vlasů se nachází na ženských hlavách na číši od malíře Danaoven (obr. č. 39)⁴⁶. Další variantou je doplnění vlasů kekryfalem, který je vzadu stažen bílou stuhou a nad čelem ozdoben diadémem. Náušnice jsou provedeny jednoduše, buď jsou diskovité, nebo trojúhelníkovité se závěskem (Trendall 1967, 428). Náhrdelníky jsou tvořeny bílými perlami navlečenými na černé niti. Kekryfalos s diadémem a šperky jsou namalovány na ženské hlavě, která zdobí víko pyxidy v Muzeu v Neapoli (obr. č. 40).⁴⁷

Oděv apulských žen tvořil zpravidla bohatě zdobený peplos s velkým přeložením, sepnutý na ramenou. Lemování a látky samotné jsou vyšívány meandry, rozetami či tečkami jako například na volutovém kratéru od Sysifova malíře (obr. č. 41)⁴⁸. Další variantou je nezdobená látka s tmavým lemem. Charakteristické je i velmi bohaté řasení a transparentní materiál. Ženy na apulských vázách mohou mít vlasy rozpuštěné, zvláště na obrazech Lykurgova malíře (Trendall 1978, 414) nebo nosí na hlavě spíše kekryfalos než sakkos, který je dekorován pruhy nebo řadami černých a bílých teček. Běžně je účes doplněn zářivou stefané nebo sfendoné. Vlasy nad čelem jsou vlnité, stejně jako drdol. Vlasy v drdolu mohou být upraveny do tří oddělených pramenů jak je vidět na kantaroidním skyfu Skupiny Trieste S 427⁴⁹ (obr. č. 42). Drdol může být také svázan dlouhou bílou stuhou. Mezi další vlasové doplňky patří trojúhelníkovitý diadém a diadém s dubovými lístky. Diadém s dubovými lístky zdobí ženskou hlavu na talíři z Bostonského muzea (obr. č. 43).⁵⁰ Trojúhelníkovitý diadém se nachází na hlavách tří žen na talíři z Bari od následovníků Malíře Patery a Baltimorského malíře (obr. č. 44)⁵¹. Náušnice nosí ženy na apulských vázách často. Nejvíce populární jsou kruhové náušnice s přívěsky, náušnice ve tvaru hroznů vína nebo dvojité smyčky (Trendall 1982, 660).

Pro účesy sicilské produkce je typickou pokrývkou tečkami nebo pruhy zdobený sakkos nebo kekryfalos s paprscitou bílou stefané nebo jen prostý drdol. Na pelíké od

⁴⁶ Trendall 1967, tab. 172, obr. 4

⁴⁷ Trendall 1967, tab. 223, obr. 6

⁴⁸ Trendall 1978, tab. 5, obr. 1

⁴⁹ Trendall 1982, tab. 287, obr. 4

⁵⁰ Trendall 1982, tab. 250, obr. 6

⁵¹ Trendall 1982, tab. 346, obr. 2

Skupiny Randazzo⁵² je vidět ženská hlava v bílém sakku zdobeném tečkami. Žena má na sobě také diskovité náušnice a perlový náhrdelník.

Může se objevit sfendoné s prostou bílou stefané. Velmi často jsou ženy jen napolo zahalené. Plášť s černým lemováním jim kryje klín a stehna. Oblíbeným oděvem zvláště u skupiny Lipari byl chitón s krátkými rukávy (Trendall 1967, 654). Mezi typické šperky patří korálkovité náušnice a náhrdelníky.

Na jihoitalských vázách se objevuje i oděv a způsob úpravy vlasů u místních neřeckých žen. Na kampánské hydrii z Metropolitního muzea v New Yorku⁵³ (obr. č. 46) je vidět móda samnitských žen (Mayo 1982, 211). Na obraze přichází dvě ženy s obětinami rozloučit se s bojovníkem na koni jedoucím do války. Žena více vlevo je oblečena po řeckém způsobu do v pase přepásaného peplosu a se stefané vetknutou do vlasů. Žena naproti bojovníkovi nosí samnitský oděv, přes peplos má přehozenou červenou pelerínu a účes má zakryté uvázaným šátkem. Její úprava vlasů připomíná spíše účesy středověkých žen.

⁵² Trendall 1967, tab. 239, obr. 7

⁵³ Mayo 1982, obr. č. 92

5. Předměty spjaté s ženským světem na attické a jihoitalské červenofigurové keramice

Truhlice, šperkovnice, zrcadla, vějíře a míče zaujímají důležitou symbolickou funkci pro ženský svět ve vázovém malířství. Vázový malíř tyto předměty nezobrazovali jen proto, že ilustrují život žen v Řecku a jižní Itálii, ale pro malíře a zákazníky měly předměty na vázách nějakou přidanou symbolickou hodnotu spojenou se statusem žen v tehdejší společnosti. Předměty sloužily jako ikonografické znaky, které dovolovaly malířům vyjádřit metaforický pohled na ženy (Reeder 1995, 91). Proto ženy na obrazech spatřujeme při různých činnostech: pečují o domácnost, kráší se šperky a voní svá těla parfémy, či přenášejí různé předměty z místa na místo. Šperkovnice a zrcadla se objevují na funerálních zobrazeních jak na jihoitalských, tak i attických vázách. Vějíř a míč se nacházejí až na jihoitalské keramice. Předměty na jihoitalské keramice jsou předváděny všem na odiv, jako kdyby měly diváka nějakým způsobem oslovit.

5.1 Skříňka

V attickém prostředí se objevuje na stélách, vzácně na polychromních lékytech. Často skříňky sloužily jako šperkovnice nebo pro uložení alabastrů, nádob na kosmetiku. Vnímáme je jako předměty určené výhradně ženám. Obvyklým výjevem je služebná či společnice zesnulé ženy, která v rukou drží zavřenou či otevřenou skříňku. Někdy žena napřahuje ruku, aby si ze skříňky něco vzala. V jihoitalské ikonografii skříňky nejsou striktně určeny jen jednomu pohlaví, jak tomu bylo na attických zobrazeních. Nachází se v rukou mužů i žen, mrtvých i živých. U otevřených skříňek je jen zřídka vidět jejich obsah, spíše jsou prázdné jako na apulské červenofigurové lekanidě ⁵⁴(obr. č. 47). Skříňky mohly sloužit jako úložný box pro různé obřadní nádoby, tedy jako prostředek ke snazšímu transportu předmětů. Jejich přítomnost na scénách byla asi více symbolická. I když vypadají skříňky na pohled prázdné, vždy jsou otočené k živé nebo zemřelé postavě, která pohlíží na nám skrytý obsah. Takové zobrazení najdeme na apulském červenofigurovém lékytu z Essenu, (obr. č. 48)⁵⁵, (Cassimatis 1998, 156). Velmi povedená je scéna na červenofigurovém sicilském lékytu od malíře z Lipari⁵⁶ (obr. č. 49), kde si mladá žena s potěšením a velmi zaujatě prohlíží obsah

⁵⁴ Trendall 1982, str. 1021, obr. 26 a

⁵⁵ Cassimatis 1998a, obr. 4

⁵⁶ Bernabo Brea – Cavalier 1997, str. 134

šperkovnice, kterou má položenou na kolenou. Při jejím počínání ji sleduje její služebná, která drží v rukou stuhu.

5. 2 Zrcadlo

Zrcadlo je jedním z hlavních předmětů zobrazených na jihoitalské keramice. Zřejmě nebylo vnímáno jen jako toaletní potřeba žen, ale mělo i rituální význam. V attickém umění je zrcadlo vždy v rukou žen. Zrcadlo samo osobě evokuje toaletní potřebu, marnivost, sexualitu a tedy ženu. Podle Helene Cassimatis (Cassimatis 1993, 88) se jihoitalská zrcadla svým obdélným attickým protějškům příliš nepodobají. Zrcadla na jihoitalských vázách jsou spíše kulatá a oválná a často jsou na okraji zdobena bílými kuličkami.⁵⁷

Často se dle přítomnosti zrcadla jako milodaru v hrobu usuzovalo na ženské pohlaví zemřelého. Nicméně v jihoitalském vázovém malířství se zrcadlo objevuje i v rukou mužů. Typickým příkladem je mužská postava sedící v naisku, která se dívá do zrcadla (obr. č. 50⁵⁸). Vyskytují se i scény, kdy je zrcadlo uzavřeno v naisku spolu s dalšími předměty – stuhou, štítem, pancířem, vázou či rostlinou. Paláce obývané podsvětními bohy ani mytologické scény neobsahují zrcadla. Tento předmět můžeme zahrnout mimo svět bohů. Proto musíme přehodnotit vnímání zrcadla ve Velkém Řecku a Attice (Cassimatis 1998, 298). V pohřebních scénách nejsme úplně schopni pochopit roli zrcadla. To, že tento nástroj věnovaný rozjímání vypadá v pohřebních scénách neobvykle, je dáno naším hodnotovým systémem. Ve skutečnosti zrcadlo slouží k úvahám o sobě sama, o druhých. Zachycuje na krátký okamžik podobu diváka nebo to co se děje za ním, jako ve zpětném zrcátku auta. Tato špionážní schopnost zrcadla je znepokojující. Proto byla minimalizována v rámci představy zrcadla jako toaletní potřeby ženy. Nicméně i na mnoha apulských, kampánských a sicilských vázách zrcadlo v rukou živých i mrtvých žen a mužů svou kosmetickou funkci plní. K zajímavému prohození rolí došlo na lukánském lebétu gamíku od Skupiny Via Dante, kde žena opřená o sloupek nastavuje zrcadlo Erótovi, který se zkříženýma nohama sedí na skalisku a vzhlíží se v zrcadle⁵⁹ (obr. č. 51).

I ve hrobových výbavách zrcadlo mělo i jiný než jen kosmetický význam. V sochařském umění v Řecku zrcadlo drží pouze ženy a objevuje se s předměty spojovanými s ženami, jako byl např. kalatos. V hrobových výbavách se tento předmět objevuje dohromady i s typicky mužským strigilem v rámci jednoho hrobu (např. na pohřebišti z 3.

⁵⁷ Tato výzdoba nemá paralelu v archeologickém materiálu.

⁵⁸ Trendall 1982, str. 702, 2

⁵⁹ Trendall 1967, str. 67

čtvrtiny 2. stol. př. n. l. v Patrasu), (Cassimatis 1998, 300). Přítomnost zrcadla není bezvýznamná. Musíme počítat i s jeho funerální funkcí. V umění jižní Itálie jsou kosmetický a funerální ikonografický systém na keramice paralelní. Písemné prameny nám v této otázce moc nepomohou, protože funerální funkci zrcadla nezmiňují.

5.3 Vějíř

Vějíř se do Řecka dostává v 5. století př. n. l. z Orientu. V Attice se vějíř nachází pouze v ženských rukou a narodí od skříněk a zrcadla není zobrazován na attických stélách (Schmidt 1976, 74). Ve Velkém Řecku byl jedním z nástrojů používaných při pohřebních rituálech. Opět je přítomen u obou pohlaví. Velmi častá je na vázách z poloviny 4. století př. n. l. scéna s mužem nebo ženou v naisku, kteří drží v ruce vějíř (obr. č. 14)⁶⁰. Vějíře se na obrazech v jihoitalském vázovém malířství vyskytují častěji než zrcadla (Schmidt 1976, 74). Stejně jako skřínky a apulská sistra je atributem pro nevěstu. Často se vějíř nachází i v rukou nevěstinih společník (obr. č. 12).⁶¹

5.4 Míč

Symbol míče na jihoitalské keramice je nejasný. Míč se může jen tak vznášet v prostoru (obr. č. 6)⁶², nebo slouží jako hračka pro dívky, či ho v ruce drží ženy i muži. Tento předmět jako symbol lásky dvou lidí se objevuje na jihoitalské keramice v rukou Eróta, nevěst či Afrodité. Míče se objevují i na funerálních scénách. Znázornění zesnulé v naisku držící míč, slouží k identifikaci této ženy jako nevěsty (Kossatz – Deissmann 1985, 242). Vzhled míče je různý, může být bílý, připomínající klubko vlny, nebo rozdělen na čtyři trojúhelníky či může mít jen žlutou nebo bílou barvu. Na jihoitalské keramice se objevuje i zavěšení míče, podobného klubku vlny, na stuhu. Takto ho bylo možno nosit přivázaný k zápěstí. Míč a tamburína (obr. č. 52)⁶³ na Europině amfoře H 3218 z Neapole mají svatební význam. Označují ještě svobodné, neprovdané dívky (Smith 1972, 128). Jako příklad můžeme uvést epigram o Timarétě, která před svatbou obětovala bohyni Artemidě svůj míč a bubínek. Tak jako Timaréta odložila své hračky, tak i Európa vzdalující se na býku opouští okolo stojící dívky s míčem a tamburínou a přechází z dětského světa do dospělosti. Míč nebo zrcadlo

⁶⁰ Mayo 1982, obr. 69

⁶¹ Cassimatis 1993, obr. 65

⁶² Schauenburg 1972a, obr. 36

⁶³ Smith 1976, obr. 16

v rukou mužů interpretuje H. R. W. Smith v duchu tzv. Chattel symbolismu jako dárek pro dívky během předsvatebních námluv (Smith 1976, 5).

5. 5 Obětní miska (fiála)

Fiála je na jihoitalské keramice často se opakujícím výzdobným prvkem ve spojení se ženami, Eróty a také mladými muži. Může se vyskytovat sama nebo mohou být položeny dvě misky na sobě, jako na lebétu gamíku z Vídně⁶⁴ (obr. č. 53). Jejich velikost je variabilní, liší se podle jejich účelu. Nejčastěji sloužily pro prezentaci obětí nebo k libačním rituálům. Na lebétu gamíku z Turína z okruhu Turínského malíře je fiála situována v rukou ženy, která stojí naproti Erótovi, který v rukou drží věnec⁶⁵ (obr. č. 54). Na apulské keramice se obětní miska u postav často objevuje v kombinaci s vějířem.

Všechny zde zmíněné předměty se objevují jako votivní dary zesnulým ženám. Pravděpodobně jde o prezentaci posmrtné svatební výbavy (Kossatz – Deissmann 1985, 244). Na keramice se předměty objevují osamoceny v blízkosti stél nebo svatyní. Mohou je držet mrtví sami nebo okolo stojící společnice. Na apulské hydrii z Raleigh⁶⁶ (obr. č. 55) se tyto předměty nachází spolu se třemi ženami v naisku. Žena vlevo drží vějíř, před ní se nachází dřevěná truhlice, na níž je postaven cylindrický proutěný koš. Úplně vpravo je o stěnu opřené apulské sistrum. Nad sedící ženou se vznáší zavřená truhlice a mezi stuhami u stropu je vidět míč. Dalším příkladem prezentace svatební výbavy na jihoitalské keramice najdeme na fragmentu červenofigurové apulské hydrie z Haagu (obr. č. 56)⁶⁷. V ozdobném pásu nad hlavním výzdobným polem se nachází v řadě za sebou vyobrazení dvou cylindrických košů, bohatě zdobené skříňky na nožkách s víkem v podobě sedlové střechy, citery a otevřené truhlice.

Na attických vázách je prezentace samotných předmětů bez kontextu nebo interakce s člověkem vzácná. Objevují se obrazy složené zbroje vojáků jako symbolu Panhoplií⁶⁸. Dále jsou na attických vázách zobrazeny pohledy do skladovacích prostor⁶⁹. Prezentaci předmětů souvisejících s ženským světem a svatbou na attické červenofigurové keramice nenajdeme.

⁶⁴ Trendall 1982, str. 919, č. 70, obr. 355, 5 - 6

⁶⁵ CVA Turín I, tab. 21, obr. 6

⁶⁶ Schmidt 1976, obr. 48

⁶⁷ Trendall 1982, 872, 59

⁶⁸ Attická červenofigurová hydrie, Paříž – Louvre G 179, Kossatz – Deissmann 1985, obr. 26

⁶⁹ Attický červenofigurový skyfos, Bareissova sbírka, J. P. Getty Museum Malibu 55, 39, Kossatz – Deissmann 1985, obr. 27

Funerální význam, který je přikládán každému z výše uvedených předmětů, může být přehnaný a musíme být opatrní při jeho tlumočení. Skříňka, zrcadlo a vějíř mohou mít i jiný symbolický význam: vějíř může být znakem prestiže, zrcadlo a skříňky zase mohou symbolizovat luxus a pohodlí. Všechny tři předměty dohromady symbolizují ženský svět a ženskost.

6. Hudební nástroje na attické a jihoitalské červenofigurové keramice

Na jihoitalské keramice se objevují hudební nástroje řecké tradice (lyra, kithara, aulos), nástroje místní výroby (obdélníková kytara a obdélné sistrum) a nástroje, které mají řecký původ, ale vyvinuly se do lokálních forem (tympanon, pektis). Hudební nástroje řecké tradice zobrazené na apulské keramice obsahují jak strunné nástroje (lyru, kytaru, barbitos a harfu), dechové nástroje (aulos, syrinx a salpinx) a bicí (tympanon). Mezi jihoitalské regionální nástroje můžeme zařadit sistrum a lokální varianty tympánu a kytary.

Tympány zobrazené na jihoitalské keramice jsou mnohem detailněji propracované než na keramice attické. Jejich membrány jsou zdobené koncentrickými, geometrickými, florálními motivy a tečkami. Z bubínku mohou viset dekorační stuhy a někdy na něm mohla být připojena i malá chřestítka. Velikost tympánu se liší, mohly dosahovat až 60 cm v průměru (Cerqueira 2014, 53). Žena hrající na jihoitalský typ tympánu je nakreslena malířem Hekaté na červenofigurové sicilské olpé⁷⁰ (obr. č. 57).

Dalším lokální variantou v attice běžného hudebního nástroje je obdélná citera (obr. č. 10)⁷¹, která se velmi liší od v Řecku běžné kytary trapezoidního tvaru⁷². Později se tento nástroj stal běžným pod jménem nablas. Tento druh strunného nástroje má svůj původ ve městě Poseidónii ve Velkém Řecku. Na jihoitalské keramice se nejčastěji objevuje na obrazech z běžného života, milostných scénách nebo zobrazeních funerálního charakteru. Časté je zobrazení mrtvého, který sedí v naisku s citerou v ruce.

Třetím příkladem je tzv. „apulské sistrum“. Tento nástroj není v attickém Řecku zmiňován v písemných pramenech ani není doložen archeologicky, proto se zdá, že má svůj původ v jižní Itálii. Jedná se o obdélný bicí nástroj skládající se ze dvou lišt, které jsou spojeny kratšími příčnými tyčkami, jejich množství se pohybovalo od 9 do 18. Na koncích byl nástroj ještě doplněn zvonky a chřestítky. Chřestítka mohla být umístěna i uprostřed horizontálních tyček nástroje (viz obr. č. 58)⁷³. Sistrum měřilo na délku zhruba 30 – 60 cm. Smith (1976, 137) apulské sistrum identifikuje s platage, dětskou hračkou, kterou prý

⁷⁰ Bernabo Brea – Cavalier 1997, str. 64

⁷¹ Schauenburg 1972b, tab. 17, obr. 2

⁷² Tento typ nástroje je zobrazen ve svatebním průvodu Pélea a Thétidy na attické červenofigurové amfoře od Kodaňského malíře z roku 470 př. n. l., (Jílková 2012, obr. 48)

⁷³ Kossatz – Deissmann 1985, 240

vynalezl Archytas z Tarasu ve 4. století př. n. l. O Archytasově objevu píše Aristotelés (*Pol.* 1340 b 26):

„Zároveň pak mládež má mít nějaké zábavné zaměstnání, i jest za dobrý výmysl pokládat Archýtovu klapačku, která se dává dětem, aby hrajíce si jí něco v domě nerozbily; neboť dítě nevydrží v klidu.“

Někteří autoři tento nástroj označují za xylofon – patrně na základě jeho tvaru, který připomíná žebřík (Trendall 1982, 1978). Tento nástroj má původ v Mezopotámii a do jižní Itálie se dostal asi během obchodních styků s Féniciany (Cerquiera 2014, 54). Sistrum se nejčastěji objevuje na apulských vázách, dále na kampánské keramice a ojediněle na sicilské. První zobrazení se datuje kolem roku 360 př. n. l. (Salapata 2002, 415). Tento hudební nástroj se objevuje ve funerálních i svatebních scénách. Skoro vždy na něj hrají ženské figury, lidské nebo božské. Často sistrum drží nevěsty, jejich společnice nebo může být položeno na zemi či se volně vznášet v prostoru (Keuls 1979, 476). Zdá se, že apulské sistrum je spojeno se sférou Afrodité a Eróta. Erós sistrum přináší jako svatební dar nevěstě. Vzácně tento nástroj drží mladík⁷⁴, který sistrum též předává dívce (Trendall 1967, 509). Podle Smithe (1976, 129 – 130) drží na apulských vázách tento nástroj mladé dívky, které jsou připraveny se vdát nebo dívky zemřelé před svatbou. Sistrum mohlo být spojováno i s orfismem. Symbolický tvar žebříku mohl sloužit pro výstup duše zemřelého do nebe (Salapata 2002, 420). Na lekytu z Essenu⁷⁵ (obr. č. 59) je vidět sedící dívka, která hraje na apulské sistrum. Hudební nástroj drží levou rukou ve spodní části⁷⁶ a pravou rytmicky bouchá do příček.

Na jihoitalské keramice převládá harfa typu pektis, zatímco na attické červenofigurové keramice převládá typ trigonon, který má svůj původ v Orientu. Žena hrající na trigonon je namalována na attickém červenofigurovém lebetu gamíku od Malíře mytí z let 440 – 430 př. n. l.⁷⁷ Harfa může mít tělo zdobené zoomorfní řezbou, např. v podobě labutě. Takové zdobení se na attických typech harf neobjevuje. Apulským vynálezem byla dvě spodní ramena pro uchycení strun u harfy typu pektis, která umožňovala hrát ve dvou různých tóninách (Cerqueira 2014, 58). Harfy jsou na jihoitalských vázách vyhrazeny pouze ženským hudebnicím. Na obdélnou citeru a lyru hrají muži a Eróti. Lyra, typicky řecký nástroj,

⁷⁴ Vždy se jedná o svatební kontext nebo o scény spojené s bohyní Afroditou.

⁷⁵ Salapata 2002, str. 425

⁷⁶ Vypadá to, že sistrum nebylo tak těžké, jinak by ho hudebnice nemohla držet jednou rukou.

⁷⁷ Jílková 2012, obr. č. 14

převažuje na raně apulské keramice, na střední a pozdní apulské produkci se téměř neobjevuje a je nahrazena domácí obdélníkovou kytarou. Zobrazení lyry a harfy se zoomorfním zdobením namalované dohromady na jednom obraze se nachází na apulském lebétu gamíku z Neapole od Dareova malíře (obr. č. 10).⁷⁸

⁷⁸ Schauenburg 1972, tab. 17, obr. 2

7. Božské bytosti a svět žen na attické a jihoitalské červenofigurové keramice

7.1 Afrodité

Zrození bohyně popisuje Hésiodos (*Theog.* 154 – 200). Kronos vykastroval svého otce Urana a jeho přirození hodil do moře. Vytvořila se zářící bílá pěna *aphros*. Z ní povstala krásná bohyně, která pomalu plavala na Kypr, kde vystoupila na břeh. Bohové a lidé jí nazývají Afrodité, protože se zrodila z mořské pěny *aphros*. Hésiodos dále popisuje seznámení bohyně s Erótem a její úděl (*Theog.* 200 – 205):

*„K ní se přidružil Erós a šla s ní spanilá Touha,
jakmile přišla na svět a brala se do sboru bohů;
takovou čest má od počátku a takový úděl
byl jí dán mezi lidmi i bohy nesmrtelnými:
panenské láskování i usmívání a šalba,
sladké potěšení i láska a roztomilosti.“*

Na attické, ale hlavně na jihoitalské červenofigurové keramice je často zobrazován mýtus o Afrodité a Adonidovi. Bohyně vzplála láskou ke kyperskému mladíkovi Adonidovi, který se zrodil z kmene myrty. Adonis byl těžce zraněn medvědem během lovu v tamních lesích. Bohyně způsobila, že z krupějí jeho krve, které dopadly na zem, vyrostly šarlatové sasanky (Blundell 1995, 37). Truchlení nad mrtvým Adónidem popisuje básník Bión v Žalozpěvu na Adónida (1. 85 – 95):

*„Hymén na prahu dveří svou pochodeň docela zhasil,
Hymén svatební vínek roztrousil; nezpívá Hymén
jako obvykle svatební, zato však zpívá:
„Nešťastný Adonis krásný, a třikrát nešťastný Hymén!“
Nad Kinyrovým synkem i všechny Charitky pláčou;
„Mrtev Adónis krásný,“ tak jedna sděluje druhé.
Nad Adónidem kvílí sbor Múz a zároveň zpívá
smuteční zpěv, ale Adónis neslyší pranic,
ne že by nechtěl, ne, ale Persefona mu brání...“*

V jiné verzi příběhu byl Adonis ještě malým dítětem, když si ho Afrodité oblíbila. Schovala ho do truhly, kterou předala Persefoné, královně podsvětí, aby ho ochránila. Persefoné, ale byla tak okouzlená dítětem, že ho po určeném čase odmítla vrátit zpět na zem. Spor obou bohyní musel vyřešit Zeus. Vládce bohů rozhodl, že chlapec stráví třetinu roku sám, třetinu roku s Afrodité a třetinu roku s Persefoné. Takto se Adonis stal předmětem každoročního koloběhu smrti a vzkříšení (Delivorrias – Berger – Doer - Kossatz – Deissmann 1987, 149). Na jihoitalských vázách je Afrodité často zobrazována v Adonidově společnosti. Na apulské amfoře z Muzea v Compiègne⁷⁹ (obr. č. 60) tvoří tato dvojice centrální pár. Kolem Afrodité a Adónida se nachází další postavy. Napravo sedící žena v kekryfalu a peplu se slunečníkem konverzuje se stojícím mladíkem. Nalevo se nachází dvě ženy, mezi nimiž stojí otevřený koš. Sedící žena drží věnec a otevřenou šperkovnici. V horním registru jede Afrodité na voze taženém dvěma Eróty. Jedná se pravděpodobně o zobrazení její epifanie. Scénu doplňuje ještě žena přidržující si pravou rukou cíp šatů nad ramenem, která krmí husu, a hudebnice hrající na lyru. Na apulské pelíké od Dareova malíře⁸⁰ (obr. č. 61) milenci Afrodité s Adónidem jedou na kvadrize. Za vozem kráčí bohyně Hekaté s pochodněmi a nad párem se vznáší Erós.

Mýtus o Adonidovi byl součástí festivalu Adonia, který slavily ženy v různých částech Řecka. Hlavní důraz byl kladen na truchlení za mrtvého Adónida. V Aténách ženy vysazovaly v tzv. „Adonidových zahradách“ květiny a obiloviny do nádob, které pak umísťovaly na střechy svých domů. Když květiny zvadly, ženy oplakávaly Adonidův odchod do podsvětí. V Alexandrii se odehrával velkolepý průvod, který napodoboval svatbu Afrodité a Adónida. Další den následoval rituál, během kterého byla figura mladíka hozena za hlasitého bědování do moře (Blundell 1995, 37). Podrobně ho popisuje Theokritos (*Syrakusanky na slavnosti Adonidově*, 139 - 145):

*„Nyní se, Kyprido, raduj, že svého chotě máš zase;
zítra za ranní rosy se shromáždíme my všechny,
zaneseme ho k moři, kde vlny stříkají na břeh,
uvolníme si vlasy, své řízy spustíme k patám,
obnažíme si ňadra a zazpíváme pak zvučně:
„Miláčku Adónide, tas jediný polobůh ze všech,*

⁷⁹ CVA Compiègne, tab. 22, obr. 9

⁸⁰ Delivorrias – Berger – Doer - Kossatz – Deissmann 1987, obr. 1558

který mešká hned u nás a hned zas u Acherontu.“

Bohyně Afrodité byla v 5. století př. n. l. chápána spolu s Dionýsem a Persefoné i jako božstvo chtonické a byla asociována se symbolem koloběhu vegetačního cyklu. Na attických a jihoitalských vázách je zobrazována její terestriální epifanie v podobě ženské hlavy vyrůstající z florálních úponků (Schauenburg 1972, 274). Takovou scénu můžeme nalézt na apulském alabastronu z 350 – 340 př. n. l.⁸¹ (obr. č. 62). Mezi další atributy, podle kterých se dá rozeznat tento typ obrazu, patří přítomnost Área a Eróta nebo květina, kterou drží Afrodité v ruce. Motiv hlavy obklopené vegetací se v apulské produkci rozšířil, jako výzdobný motiv na hrdlech volutových kratérů. V polovině 4. století př. n. l. se obraz vyskytuje na tělech malých váz, kde vykazuje vysokou variabilitu v podobě ženských hlav a typech vegetace (Mayo 1982, 144).

Vztah Afrodité k manželství a lásce je v písemných pramenech ambivalentní. Na jedné straně bohyně reprezentuje touhu a vášně vedoucí až k cizoložství. Svého manžela Héfaista podvádí s Áreem. Má i mnoho pozemských milenců. Dále přiměje Helenu, aby opustila Meneláa a odešla s Paridem, čímž rozpoutá Trojskou válku. Na druhé straně básnířka Sapfó líčí Afrodítu jako jemné, vstřícné božstvo, které nesestupuje na zem, aby roznítilo divokou touhu, ale naopak uklidňuje a konejší své vyznavače (Písně z Lesbu, 81).

Platón v Symposiu (*Symp.* 180 d – 181 d) rozlišuje dvě Afrodité. Starší je nebeská Afrodité (Afrodité Urania) obsahuje pouze mužský element. Jedná se o lásku bez vášně k mladým mužům, kteří jsou dostatečně staří na to, aby mohli být inteligentními společníky. Mladší bohyně, Afrodité Pandemus, je složená z ženských i mužských prvků. Je spojována se sexuální tělesnou touhou a dohlíží hlavně na lásku mezi muži a ženami.

Na attické keramice je Afrodité přítomná na svatebních zobrazeních. Dívky v Řecku jí přinášely oběti, protože tato bohyně byla přímo spjatá se svatebním obřadem⁸². Afrodité pomáhala dívkám překročit práh mezi dětstvím a dospělostí. Samozřejmě je asistence Afrodité při svatebních přípravách, kde jsou jejími společníky Erós a Peithó. Afrodité buď sedí a nezúčastněně pozoruje ruch kolem⁸³, nebo pomáhá nevěstě jako jedna z nymfokomoi, např. upravuje nevěstě závoj. Objevuje se na svatbách bohů a héroů. Afrodité kráčí po boku Área ve svatebním průvodu Pélea a Thétidy⁸⁴, Herakla a Hébé či Kadma a Harmonie.

⁸¹ Schauenburg 1972, obr. 26

⁸² Attický červenofigurový lékytos, styl Meidiova malíře, 410 př. n. l. (Jílková 2012, obr. 2)

⁸³ Attická červenofigurová pyxida, 420 př. n. l. (Jílková 2012, obr. 8)

⁸⁴ Attický volutový kratér, Kleitias, Ergotimos, 570 př. n. l. (Jílková 2012, obr. 44)

Na jihoitalských vázách plní ve svatebních zobrazeních Afrodité poněkud odlišnou funkci. Bohyně dohlížela na svatbu ženicha a nevěsty v podsvětí (Smith 1976, 5). Afrodité je hostem v Hádově domě a bývá přítomná u únosu Persefoné. Na apulské hydrii od Baltimorského malíře⁸⁵ (obr. č. 63) sedí bohyně s vějířem pod stromem a spolu se zženštilým Erótem sleduje únos Kóré. Erós je kromě perlových šperků a kekryfalu na hlavě nahý, Afrodité je oblečena do dlouhého chitónu a ozdobena náramky a náhrdelníkem. Ne všechny svatební scény s Afrodité se odehrávají v Elyseu. Nermalou část obrazů tvoří spíše žánrová zobrazení, kde figuruje nejčastěji Afrodité s Erótem. Takovým příkladem je scéna na červenofigurovém lebetu gamíku od malíře Prado/Fianga, (obr. č. 64)⁸⁶. Afrodité sedí na stoličce, společnost jí dělá malý Erótek s velkými roztaženými křídly, který se levou rukou opírá o kolena bohyně. Žena vpravo si levou rukou nad hlavu pozvedá cíp šatů a pravou má položenou na rameni bohyně. Druhou stranu vázy zdobí scéna s nahým Erótem, naproti němuž stojí mladá žena, která směrem k Erótovi napřahuje ruku. V pozadí se vznášá stuha (Bernabo Brea – Cavalier 1997, 78). Mezi žánrové scény můžeme zařadit i scény toaletních příprav žen jako na červenofigurovém kampánském kratéru z Muzea Cefalú (obr. č. 65).⁸⁷ V centru scény stojí Afrodité v himatius korunou na hlavě. Je ozdobena náušnicemi, náhrdelníkem a dvěma náramky na pravém zápěstí. V levé ruce drží šperkovnici, ze které vyndala náhrdelník, který drží v pravé ruce. Za ní stojí zvědavý nahý Erós, který se snaží taháním za šaty získat její pozornost. Další žena na obraze si levou rukou vytahuje cíp šatů, v pravé ruce drží věnec. I ona má na sobě mnoho doplňků – ve vlasech má sakkos a drdol z vlasů sepnutý jehlicí. Další doplňky tvoří náušnice, náhrdelník a náramky na obou zápěstích. Mezi Afrodité a ženou stojí kalatos naplněný stuhami.

Afrodité je také matkou. Kromě trojského prince Aenea jsou jejími syny i Hermafroditos a Erós. Obraz Afrodité jako matky nabízí sicilská pyxida od Liparského malíře (obr. č. 66),⁸⁸ kde Afrodité usazená na klismu kojí malého Eróta. Nalevo od ní stojí žena s rozpuštěnými vlasy, která drží labuť. Malí Erótcí vylétávají z otevřené truhlice umístěné na zemi před bohyní. Na reversu pyxidy Afrodité se slunečníkem a věncem oblečená v peplu spolu s nahým mladíkem, který na pravé ruce drží kočku, společně přihlížejí pranici malých

⁸⁵ Trendall 1982, tab. 331, obr. 4

⁸⁶ Bernabo Brea – Cavalier 1997, obr. 197

⁸⁷ Bernabo Brea – Cavalier 1997, obr. 21

⁸⁸ Delivorrias – Berger – Doer - Kossatz – Deissmann 1987, obr. 1238

Erótů. Na lebétu gamíku z Tarentu od Saltingova malíře (obr. č. 67) už bohyni došla trpělivost a trestá svým sandálem před zraky mladíka neposlušného Eróta.⁸⁹

7.2 Erós

V antických pramenech můžeme najít tři podoby Eróta. Hésiodos v Theogonii (*Theog.*, 120) popisuje Erótovo zrození z Chaosu. Tento kosmogonický Erós byl jednou ze základních pozitivních sil světa, která vládla nad myslí bohů a lidí⁹⁰. V orfických hymnech a filozofických pojednáních patří Erós k nejstarším bohům. Na počátku světa se vylíhl z vejce a byl otcem dalšího pokolení bohů (Aristofanés, *Aves* 690 – 702):

*„A nebyla země, nebe a vzduch. Až v klíně vesmírných temnot se pohnula černá Noc a
snesla prvotní větrné vejce.*

A z něho, jak mijely časy, se prokloval Eros, původce touhy.

*Měl na zádech dvě zlatá křídla, na těch se vznesl jak opilý vítr a v nesmírných
zásvětních tmách se mocně s křídlatým Chaosem spojil. “*

Nejznámější podobou Eróta je mladý okřídlený chlapec, bůh lásky, který je synem bohyně Afrodité. Ve zlatém toulci na zádech nosí kouzelné šípy s protikladnými účinky (Ovidius, *Metam* 5.1, 22):

*„Z toulce plného šípů dvě střely si vybral,
z nichž každá různý účinek má:
ta budí lásku – ta plaší. “*

Attičtí malíři prezentovali Eróta jako nositele lásky a touhy. Měl přední místo na svatebních zobrazeních jako pozitivní síla, která sjednocuje muže a ženu, aby vytvořili oikos. Postava Eróta se ve svatebních scénách objevuje kolem roku 450 př. n. l. Před tímto datem byl Erós součástí pouze mytických námětů a scén homosexuálního dvoření (Hermay – Cassimatis 1986, 935). Erós byl podle nápisů na vázách označován také jako Potos a Himeros. Nejběžněji byl Erós malován jako pomocník při krášení nevěsty, vlastně zastával

⁸⁹ Trendall 1935, tab. 7, obr. 3

⁹⁰ <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104%3Aalphabetic+letter%3DE%3Aentry+group%3D6%3Aentry%3Deros-bio-1>

funkci jedné z *nymfokomoi*⁹¹. Erótcí přinášeli alabastra, náhrdelníky nebo šperkovnice⁹². Na konci 5. století př. n. l. se obrazy svatebního Eróta staly běžným výzdobným motivem (Sutton 1998, 32). Od tohoto období až do 4. století př. n. l. se Erós začíná objevovat jako účastník svatebních procesí⁹³. Poletuje kolem hlav nevěsty a ženicha, korunuje nevěstu věncem nebo jí uvazuje stuhu do vlasů či urovnává svatební závoj. Erós se také hraje důležitou roli během rituálu katachysmata, kdy jsou novomanželé zasypáni ovocem a ořechy při vstupu do jejich společného domova (Sutton 1998, 34). Drobné postavy Erótů bývají namalovány v horní části výzdobné plochy, mezi hlavami ostatních figur, kde účelně vyplňují jinak prázdný černý prostor.

Eurípídés v dramatu *Hippolitos* popisuje Erótovu moc zažehnout touhu (pothos) v očích lidí (*Hipp*, 525 – 526):

*„Ach Eróte, ach Eróte, ty touhu zažiháš
v očích lidí, které přepadáš
a probouzíš jim v srdci lásku přesladkou.“*

Odkazem na tyto verše v attickém vázovém malířství může být postava Eróta, která vylévá obsah obětní misky do očí Meneláa, který se chystá zabít Helenu⁹⁴. Tímto činem muže obměkčí a on se znovu zamiluje do své ženy (Sutton 1998, 35).

Často diskutovaná je otázka funerální funkce Eróta na attických zobrazeních. V antických pramenech tato božská bytost v souvislosti s pohřebními praktikami zmíněna není. Neobjevuje se ani na pohřebních stélách v Řecku ve 4. a 5. století př. n. l. V souvislosti s pohřebními keramickými tvary je postava Eróta vzácně zaznamenána na attických lékytech (Hermay – Cassimatis 1986, 938). Téměř úplná absence Eróta na funerálních památkách v klasickém a helenistickém období v Řecku téměř vylučuje, že by tato bytost měla nějaké spojení s funerální symbolikou. Pár příkladů výskytu Eróta ve funerálním kontextu by mohlo spíše evokovat důležitost lásky v životě zemřelého (Hermay – Cassimatis 1986, 939).

Písemné prameny referující o kultu Eróta ve Velkém Řecku nemáme. Přesto zřejmě zastával v rámci náboženských představ jihoitalské společnosti důležitou úlohu, protože se jeho zobrazení velmi často objevují na červenofigurové keramice. Největší počet scén s touto

⁹¹ Attický červenofigurový lékytos, styl Meidiova malíře, 410 př. n. l. (Jílková 2012, obr. 12)

⁹² Attická červenofigurová pyxida, 420 př. n. l. (Jílková 2012, obr. 8)

⁹³ Attická červenofigurová pyxida, 370 – 360 př. n. l. (Jílková 2012, obr. 26)

⁹⁴ Turner 2005, obr. 12

božskou bytostí najdeme na apulských vázách, kde má Erós mnoho funkcí. Často přináší postavám různé předměty – obětní misku, stuhu, věnec, vějíř, apulské sistrum, tamburínu nebo zrcadlo. Na apulské peliké od Lampasova malíře⁹⁵ (obr. č. 68) přichází Erós s vejcem a tamburínou k ženě se zrcadlem. Celou scénu mezi nimi sleduje husa, nebo labuť – symbol bohyně Afrodité. Na reversu vázy letící Erós zase nabízí ženě s věncem v ruce holubici, která mu sedí na hřbetu ruky. Zženštilý Erós na apulské patéře z Bari namalovaný Malířem Vatikánu Z4 v letech 340 – 330 př. n. l. se prohýbá pod tíhou předmětů, které má při sobě. V rukou totiž drží otevřenou skříňku, vějíř a tamburínu. Jeho útrapy pozoruje husa usazená na iónském sloupu, která roztahuje křídla a chystá se odletět⁹⁶. Erós se velmi často objevuje na jihoitalských vázách i sám o sobě. Velmi zajímavou scénu nese sicilská lekanida z Lipari od Malíře Hekaté, kde je vidět klečící Erós, který je vyobrazen věštící s augurským gestem ruky⁹⁷ (Bernabo Brea – Cavalier 1997, 183).

Na milostných a svatebních výjevech Eróta nalezneme v doprovodu matky Afrodité či bohyně Peithó. Na jihoitalských svatebních zobrazeních Erós nejčastěji vypomáhá nevěstě s přípravou na svatbu a s krášením jejího zevnějšku⁹⁸ (obr. č. 18) nebo poletuje kolem ženicha a asistuje nevěstiným společnícům. Často připravuje svatební purifikační lázeň pro nevěstu⁹⁹ (obr. č. 7). Na apulské hydrii od Malíře z Baltimoru Erós nasazuje sandál jedné ze společnic, které asistují nevěstě¹⁰⁰ (obr. č. 71). Erós může být přítomen i pozdější fázi svatebního obřadu, kdy je přítomen ve svatební ložnici novomanželů (obr. č. 12).¹⁰¹ Pokud se Erós objevuje ve spojení s magickým kolečkem yinx ještě to posiluje jeho význam jako posla lásky (Kampánský lékytos, Malíř z Portlandu, 350 př. n. l., Museum v Newarku, obr. č. 72)¹⁰².

Eróta můžeme spatřit také na obrazech spolu s ženami a muži, ale neobjevuje se ve scénách, kde figurují jen muži (Cassimatis 1993, 102). Na lukánském sloupkovém kratéru od Amykova malíře z let 430 – 400 př. n. l.¹⁰³ (obr. č. 73). Erós sedí před ženou opřenu o sloupek, která mu podává věnec. V levé části scény naproti sobě stojí muž a žena a muž ukazuje ženě zrcadlo. Poměrně často se objevují scény s rozpustilým Erótem, který dovádí

⁹⁵ Hermary – Cassimatis 1986, obr. 485 b

⁹⁶ Hermary – Cassimatis 1986, obr. 506 c

⁹⁷ Bernabo Brea – Cavalier 1997, obr. s. 86

⁹⁸ Trendall 1989, obr. 432

⁹⁹ CVA Karlsruhe, tab. 69, obr. 1-2

¹⁰⁰ Trendall 1982, tab. 333, obr. 1

¹⁰¹ Cassimatis 1993, obr. 65

¹⁰² Trendall 1967, tab. 95, obr. 2

¹⁰³ Hermary – Cassimatis 1986, obr. 584 a

mezi dívkami. Na lukánské hydrii od Neapolského malíře (obr. č. 74)¹⁰⁴ se Erós předvádí před dvěma dívkami. Poletuje vzhůru nohama a jednu z dívek chytá za sukni a ona ho drží za křídlo. Na apulském skyfu z let 375 – 350 př. n. l.¹⁰⁵ (obr. č. 75) je Erós s dívkou zachycen při hře efedrismos. Hra spočívá v tom, že každý z hráčů musí přehodit míčem nebo kamenem kámen svého soupeře. Ten kdo prohraje, musí s vítězem na zádech a zakrytýma očima hledat svůj kámen (Mayo 1982, 100). A přesně tato chvíle je zpodobněna na keramické nádobě.

Obrázek Eróta jako lučištníka se nachází na sicilském červenofigurovém kalichovitém kratéru z okruhu malíře Lipari z let 350 – 340 př. n. l. (obr. č. 76).¹⁰⁶ Je zde zobrazeno setkání Iásona a Médey. V centru scény stojí Erós s namířeným šípem, jako symbol vzplanutí lásky mezi nimi. Odkaz na tuto scénu najdeme v Eurípidově tragédii Médea, kdy Iáson říká Médece (*Med.*, 530 – 531):

*„Máš bystrý rozum, ale tobě protivno
je slyšet důkaz, že to Erós přinutil
tě nehybnou svou střelou, bys mě spasila.“*

Na mnoha vázách má Erós feminimní rysy, je oblečen jako žena, nosí ženské šperky – jako náhrdelník, náramky na kotnících a zápěstí, perlové popruhy přes záda a řetízek na stehně. Dokonce i vlasy má sepnuté v ženském účesu. H. R. W. Smith přišel s teorií, že Erós se pod vlivem domácího mesapijského obyvatelstva v Apulii změnil v zženštilou bytost Misu (Smith 1972, 5)¹⁰⁷. Zdá se velmi nepravděpodobné, že by syna Afrodité Eróta, měla na milostných a svatebních zobrazeních nahradit Misa, spíše spojovaná s obrazy Démétér a jejím hledáním dcery Persefony. Trendall ve svých publikacích Eróta s ženskými rysy bez bližšího vysvětlení označuje jako Níké.

Ve Velkém Řecku ve 4. století př. n. l. hrál Erós důležitou roli i na funerálních zobrazeních. Už není jen pouhým služebníkem Afrodité, ale je nositelem síly, která triumfuje nad smrtí (Mayo 1982, 31). Postavy Erótů jsou často obklopeny bujnými rostlinami symbolizujícími životní sílu. Erós doprovází mladé ženy i muže ke stélám a naiskům. Erótův

¹⁰⁴ Hermary – Cassimatis 1986, obr. 771

¹⁰⁵ Mayo 1982, obr. 28

¹⁰⁶ Bernabo Brea – Cavalier 1997, 181

¹⁰⁷ Myšlenku mesapijského vlivu Smith převzal od O. Haase (Messapische Studien, 1962). Haas restauroval nápis v hrobce v Rudiu blízko Lecce. Zde bylo uvedeno, že Mesapijci ctili Misu, božstvo spojené s Eleusínou, Malou Asií, Kyprem a Egyptem. Smith se opírá o 40. orfický hymnus, jako důkaz toho, že Misa má dvojí podobu – mužskou a ženskou.

zjev se nemění, je nahý, má na sobě šperky a objevuje se jak v podobě chlapce nebo mladého muže, tak i ve zženštilé formě. Funerální symboliku si Erós podrží i později, kdy se jeho plastiky stanou populárním výzdobným motivem římských sarkofágů (Hermay – Cassimatis 1986, 930).

7. 3 Peithó

Peithó byla bohyně či personifikace přesvědčování, svádění nebo okouzlující řeči. Objevuje se po boku Afrodité (Sapfó *Písně z Lesbu* 86):

„Před Kypřankou předoucí lsti kráčí její služebnice Peithó...

Peithó,

zlatem zářící družka Afrodity... “

Ve svatební den měla za úkol přesvědčit nevěstu, aby se nevzpírala a dobrovolně se poddala manželovi. Proto bývá často přítomná při scénách svatebního únosu a pronásledování. V attickém a jihoitalském vázovém malířství byla zobrazována s rukou zvednutou v přesvědčujícím gestu nebo prchající ze scény znásilnění. Mezi její atributy patří holubice nebo klubko vlny. Na attických vázách z konce 5. století př. n. l. se objevuje po boku Heleny, kterou přesvědčuje, aby se poddala Paridovi a opustila svého manžela Meneláa (Icard – Gianolio 1994, 244). V 4. století př. n. l. je její postava vyobrazována ve svatebních obrazech. Velmi známá je scéna na červenofigurovém epinetronu od Eretrijského malíře¹⁰⁸. Peithó se účastní svatby Kadma a Harmonie. Stojí uprostřed obrazu vedle nevěsty, v ruce drží zrcadlo a hovoří s Kóré. Afrodité, matka nevěsty, je usazena vlevo a v ruce drží náhrdelník, který vyndala ze šperkovnice, kterou opatruje před ní stojící Erós. Figura vpravo je Hébé, která si upravuje vlasy. Kousek opodál je vidět Himeros, který nabízí dívce amforiskos s parfémem. Peithó je také přítomná na svatbě Pélea a Thétidy. Na londýnské pelíké od Malíře Marsya stojí vedle sedící Afrodity a společně sledují Eróta, který korunuje Pélea, kterému se podařilo chytit prchající Thétidu¹⁰⁹.

Na jihoitalských vázách je poměrně těžké Peithó identifikovat, protože se zde nenachází takové množství nápisů jako v attické keramické produkci, které by postavu této

¹⁰⁸ Jílková 2012, obr. 35

¹⁰⁹ Icard – Gianolio 1994, obr. 11

bohyně pomohli na obrazech pro diváka označit. Na apulském volutovém kratéru z Muzea v Ermitáži (obr. č. 77.)¹¹⁰ byla Peithó rozpoznána jako společnice Afrodité. Peithó je situována vpravo a pozoruje sedící bohyni lásky, která se baví s Erótem a levou rukou si přidržuje cíp šatů (Icard – Gianolio 1994, 244).

Na zvoncovitém kampánském kratéru od Malíře z Caivana z let 350 – 320 př. n. l.¹¹¹ (obr. č. 78) sedí Afrodité na trůnu v podobě labutě a o něčem diskutuje s Peithó, která stojí se zkříženými nohama napravo od ní. Je oblečena do chitónu, přes který má přehozené himation, ve vlasech má vetknutou korunku stefane a krk jí zdobí náhrdelník. Rukama si pohrává s magickým kolečkem iynx. Společně s Afrodité je Peithó vidět i na scéně svatebních příprav na sicilské skyfoidní pyxidě od Skupiny Adrano z Puškinova muzea v Moskvě (obr. č. 19).¹¹² Na apulském červenofigurovém lutroforu přisuzovanému Malíři Louvru MNB 1148 (obr. č. 78)¹¹³ se Peithó účastní Diova svádění Lédy v podobě labutě. Peithó v ruce drží svůj atribut – klubko vlny. Na scéně je přítomen ještě bůh spánku Hypnos, který Lédu uspí vodou z řeky Léthé.

Peithó byla společně s Afrodité uctívána v Aténách a v Megaře. Samostatný kult bohyně existoval v Sykionu a v Argu.

¹¹⁰ Icard – Gianolio 1994, obr. 12

¹¹¹ Trendall 1967, tab. 123, obr. 3

¹¹² CVA Moskva, Puškinovo státní muzeum tab. 35, obr. 510

¹¹³ <http://www.theoi.com/Gallery/O6.4.html>

8. Ptáci na attické a jihoitalské červenofigurové keramice

Obrazy ptáků se běžně objevují na jihoitalských vázách. Jejich ikonografie se často opakuje. Nejčastěji je zobrazována labuť, sova, kohout, sojka a orel. Větší zástupci ptáků, např. labuť, jde na vyobrazeních rozpoznat snadno. Pro labuť je typická bílá barva, dlouhý krk i zobák. Velmi těžké je naopak identifikovat menší ptáky. Někdy se druh odhaduje jen podle kontextu, protože pro řecké malíře bylo obtížné v tak malém provedení vypracovat detaily a barvy. Křepelka je velmi malý pták, který se ale ostatních odlišuje velmi krátkým ocasním peřím a nohama. Ve starověku byly křepelky známé migrací na ostrov Délos¹¹⁴. Ptáci se na vázách objevují často jako symbol bohů a bohyní. Holubice je spojována s Afrodíté, Hérrou a Aténou. V Homérově Iliadě na sebe obě bohyně berou podobu holubice (*Il* 5.778). V Eryx na západě Sicílie byl uctíván každoroční odlet holubic do Afriky. Tento cyklus byl asociován se zmizením bohyně Afrodité. Oslavován byl odchod bohyně a později její návrat. Dalšími ptáky, kteří mají vztah k bohyni lásky, jsou husa a labuť. Labuť, holubice, husa nebo krutihlav bývají často přítomni na obrazech s milostnou a svatební tematikou. Většinou ptáci stojí na scéně nebo přelétají na obloze a pozorují, co se děje. Na svatebním zobrazení na attickém červenofigurovém epinetronu od Eretrijského malíře si jedna z žen hraje s holubicí, která jí sedí na klíně.¹¹⁵ Na jihoitalské keramice mohou být holubice či krutihlav chyceni Erótem, který je ukazuje nebo dává ženským figurám. Takový příklad najdeme na apulském zvoncovitém kráteru z Archeologického muzea v Barceloně od Malíře z Karlsruhe z let 380 – 370 př. n. l. (obr. č. 80).¹¹⁶ Zde Erós s diadémem na hlavě nabízí husu sedící ženě s obětní miskou.

8. 1 Krutihlav (iynx)

Krutihlav se objevuje na attické i jihoitalské keramice. Jedná se o malého ptáka z čeledi datlovitých. Má ostrý špičatý zobák, dlouhý pruhovaný ocas a šedohnědé peří. Za očima má tmavé protáhlé skvrny. Na číši neznámé provenience pravděpodobně od malíře Astea z Paesta ze 4. století př. n. l. krutihlav otáčí hlavu dozadu a pozoruje hlavu ženy.¹¹⁷

Krutihlav (iynx) dal jméno magickému kolečku, které svým otáčením mělo vzbuzovat lásku u vyvoleného člověka. Theokritos v Kouzelnici, příběhu napsaném v 3. století př. n. l.,

¹¹⁴ Řecký se ostrovu říkalo Ortygie, podle řeckého pojmenování pro křepelku ortyx (Turner 2005, 74)

¹¹⁵ Jílková 2012, obr. 35

¹¹⁶ Hermay – Cassimatis 1986, obr. 558

¹¹⁷ Turner 2005, obr. 9

popisuje jak se Simaitha snaží pomocí magického kolečka získat zpět svého milého Delfise (II, 25 – 30):

*„Mého milence zaved' k mým dveřím, kouzelný kruhu!
Jako ta podoba z vosku teď přispěním bohyně jihne,
podobně ve svém srdci ať láskou zjihne i Delfis!
Jako ten kovový kruh se zmítá Afroditinou přízní,
stejně ať Delfis se zmítá u mého prahu!“*

Existuje několik vyobrazení tohoto kouzelného nástroje na attické keramice pozdního 5. století př. n. l. a jihoitalské keramice 4. století př. n. l. V horním registru na apulském červenofigurovém lebetu gamíku od Dareova malíře (obr. č. 10) drží magické kolečko zženštilý Erós, který se vznáší nad hudebníky.¹¹⁸ Na ikonografickém vyobrazení kouzelného iynx se pták krutihlav neobjevuje. Kolečko je vyrobeno z bronzu, dřeva nebo terakoty. Na vnějším okraji prochází dva řetízky dvěma děrami ve středu. Střídavým vytahováním a uvolňováním řetízků dojde k točení kolečka, které vydává vrčivý zvuk, který napodobuje hlas živého ptáka. Zatímco magické kolečko se často objevuje na apulské keramice, tak krutihlav nebyl v této produkci stále s jistotou identifikován. Opačná situace se jeví na vázách z Paesta. Zde byla určena přítomnost krutihlavů, ale chybí kouzelný iynx (Turner 2005, 76). Krutihlav se objevuje i na kampánské keramice a téměř jistě na lukánských a sicilských vázách. Nicméně zde znovu chybí vyobrazení magického kolečka. Zobrazení iynx najdeme i na nástěnné malbě z 1. století n. l. z Cassa dell Amore Punito v Pompejích (Gow 1934, 5). Ikonograficky se magický nástroj objevuje ve světě spjatým s Afrodíté. Jako tato bohyně bývá často interpretována hlava ženy doprovázená zobrazením ptáka. Takový příklad najdeme na víčku Apulské lekanidy z Readingu od Lampasova malíře (obr. č. 82)¹¹⁹. Zde je vidět žena s diadémem a s vlasy zachycenými v kekryfalu, která sleduje pohledem krutihlava. Na apulské pelíké z Tarentu (obr. č. 68)¹²⁰ od stejného malíře jako lekanida z Readingu je obraz podobné situace. Pták s delším ocasem je namalován naproti ženské postavě v dlouhém chitónu s kekryfalem a diadémem na hlavě. Ptáka tentokrát drží Erós. Zdá se, že jde o stejnou ženu jako na předchozím zobrazení. To, že se jedná o Afrodíté, naznačuje zobrazení na druhé

¹¹⁸ Schauenburg 1972b, tab. 17, obr. 2

¹¹⁹ Trendall 1978, tab. 233, obr. 10

¹²⁰ Turner 2005, obr. 12

straně vázy, kde se nachází stejná žena v přítomnosti Eróta a labutě, symbolu této bohyně (Smith 1972, 106).

Turner se domnívá, že velké množství ženských hlav s diadémem na jihoitalské keramice by mohlo být zpodobnění Afrodité (Turner 2005, 80). Na paestanském lebétu gamíku (obr. č. 83)¹²¹ je zpodobněn pták krutihlav stojící na skále, na protější straně vázy je sedící polonahá žena s roztaženými pažemi. Žena držela magické kolečko, jehož malba ale byla nešetrným čištěním setřena. Pták krutihlav a magické kolečko iynx jsou spojováni s Afrodítou. Pták i kolečko jsou používáni při tvoření mocných *agoge* zaklínadel. Tato kouzla způsobovala nekontrolovatelnou vášň, jejímž příkladem byl *eros*, *pothos*, *himeros* a *oistros* (Faraone 1999, 215). Výskyt kombinace těchto předmětů na vázových zobrazeních se často objevuje jako ilustrace k mýtu o Adonidovi a Afrodítě. Adonis je často zpodobněn, jak odchází od Persefoné do náruče Afrodité. Kouzla magického kolečka a ptáka krutihlava měla zajistit jeho návrat z podsvětí. M. Turner interpretuje velmi často se vyskytující scénu se sedící ženou, nahým mladíkem a Erótem na jihoitalské keramice jako setkání Afrodité s Adónidem (Turner 2005, 81). Scéna se objevuje např. na paestanské amfoře ze San Antonia v Texasu (obr. č. 84)¹²². Sedící žena s roztaženými pažemi pohledem sleduje nahého muže, který k ní napřahuje ruku. Vpravo sedí druhá žena zahalená v himatiu, pravděpodobně Persefoné truchlící nad ztrátou Adónida, který se navrácí do života v náruči Afrodité. Obraz doplňují ještě dva symboly touhy - Erós a pták krutihlav.

8. 2 Labuť

Labuť je dalším ptákem spojovaným s Afrodítou. Labuť táhly vůz, ve kterém bohyně cestovala (Ovidius, *Metamorfózy* 10, 317):

„Venuše na lehkém vozu se středem ovzduší brala,
třepot labutích křídel ji nedones na Kypros ještě,
ona však poznala zdáli, že sténá zmiraje.“

Na velkém počtu vyobrazení na attické v 5. století př. n. l. a jihoitalské keramice ze 4. století př. n. l. se nachází Afrodité letící na labuti. Tyto obrazy souvisí s tématem Afroditiny epifanie. Bohynin návrat ze svatyní v Orientu předznamenával příchod jara a oživení

¹²¹ Turner 2005, obr. 13

¹²² Trendall 1987, obr. 53 – 54

přírody¹²³. Takové vyobrazení najdeme na červenofigurovém kampánském lebetu gamíku od Parrishova malíře (obr. č. 85)¹²⁴, kde bohyni navíc doprovází Erós, který letí nad ní. Výjimečný není ani příklad zobrazení Eróta, který ač sám je okřídlený, cestuje na zádech labutě (apulská číše, dílna Patera – Ganymédes, obr. č. 86).¹²⁵ Bohyně často cestuje ve voze taženém labutěmi, nebo Afrodité sedí (jako na sicilské lekanidě ze školy malíře Lentini, obr. č. 87¹²⁶) či stojí v doprovodu labutě¹²⁷. Vůz s labutěmi může řídit i společník Afrodité, Erós. Tento příklad lze najít na pelické typu Gnathia z Groningenské privátní sbírky (obr. č. 88)¹²⁸. Na scénách se svatební tematikou Erós krmí labuť jako na apulské pelické z Neapole z dílny Podsvětní skupiny (obr. č. 5)¹²⁹ nebo si s labutí hraje. Na láhvi keramiky typu Gnathia z let 325 – 300 př. n. l. (obr. č. 89)¹³⁰ je vidět ženská hlava, interpretovaná jako Afrodité, naproti níž stojí labuť. Labuť má roztažená křídla a zobákem se dotýká úst bohyně.

¹²³ S Afroditinou epifanií byly na Kypru spojovány dívčí iniciační rituály, při kterých byly dospívající dívky připravovány na sňatek. Při obřadu se dívky setkaly s Erótem a to signalizovalo přechod do nového života. Iniciační smrt byla následována znovuzrozením (Mayo 1982, 147).

¹²⁴ Trendall 1967, obr. č. 149

¹²⁵ Trendall 1982, tab. 317, obr. 4

¹²⁶ Bernabo Brea – Cavalier 1997, str. 89

¹²⁷ I přes bohatý ikonografický materiál asociující bohyni Afrodité s labutí, nemáme žádný literární doklad o tomto spojení až do doby římských básníků Ovidia a Horatia.

¹²⁸ Schauenburg 2001, obr. 250 - 251

¹²⁹ Trendall 1989, obr. 212

¹³⁰ Turner 2005, obr. 16

9 Srovnání svatebních zobrazení na attické černofigurové, červenofigurové a jihoitalské červenofigurové keramice

Černofiguroví malíři u svatebních výjevů prezentovali externí veřejný pohled na svatbu, bez vyjádření emocí mezi mužem a ženou. Nejčastějším námětem byla jízda nevěsty a ženicha na voze za pěšího doprovodu svatebčanů, kteří obvykle nesli předměty naznačující spojitost se svatbou: pochodně, hudební nástroje a nevěstino věno¹³¹. Na zobrazeních jsou často kombinovány prvky božského i lidského světa¹³². Svatby smrtelníků se účastní bohové a svatby božských párů se neliší od těch pozemských. Na obrazech svatebních procesí ženich hledí rovně před sebe, řídí vůz a nevšímá si nevěsty vedle sebe. Dívka se také dívá rovně dopředu a drží si před obličejem závoj. Svatební procesí zdobí nejvíce hydrie a amfory z 6. století př. n. l.

Naopak v klasickém období malíři užívají nový vnitřní pohled na svatební rituál a svatební scény se nachází na menších keramických tvarech, jako byly lekanidy nebo pyxidy či typicky svatebních vázách typu lutrofotos a lebes gamikos. Malíři na obrazech vyjadřují fyzické a psychické rozpoložení budoucích novomanželů a duchovní pouto mezi nimi (Sutton 1998, 28). Poprvé se tento nový pohled uplatňuje na konci 6. století př. n. l., kdy se objevují scény abdukce¹³³. Ženich vede nevěstu pěšky a přitom pevně drží její ruku za zápěstí. Jedná se o tradiční část svatebního obřadu, který se nazývá *kyreia*. Nevěsta se tímto gestem dostává pod kontrolu manžela a vymaňuje se z moci svého otce a rodiny. Další postava, která je přítomna na tomto typu zobrazení je *nympheutria*, společnice nevěsty, která dívce upravuje závoj (Oakley – Sinos 1993, 16). Ženich je na červenofigurových vázách namalován jako oholený mladík, naopak černofiguroví malíři dávali přednost starším mužům s plnovousem. Nevěsta mívá skloněnou hlavu na znamení poslušnosti.

Scény dvoření nebo svádění se objevují od poloviny 6. století př. n. l. Obvykle muž na ulici nabízí ženám nebo chlapcům peníze a dárky jako např. věnce, květiny, ovoce a zvířata¹³⁴ (Sutton 1998, 30). Velmi vzácně se ve vázovém malířství zobrazoval rituál *anakalypterie*¹³⁵. Při tomto obřadu ženich spatřil poprvé odhalenou tvář nevěsty. Oblíbeným námětem

¹³¹ Attický černofigurový lékytos, Amasiův malíř, 540 př. n. l. (Jílková 2012, obr. č. 22)

¹³² Attická černofigurová amfora, Berlínský malíř 1686, 550 př. n. l. (Jílková 2012, obr. č. 21)

¹³³ Attický červenofigurový lutroforos, malíř Polygnotos, 430 př. n. l. (Jílková 2012, obr. č. 27)

¹³⁴ Attická červenofigurová číše, malíř Peithinos, 510 př. n. l. (Sutton 1998, obr. 4)

¹³⁵ Attický červenofigurový lutroforos, Malíř fiálé, 430 př. n. l. (Jílková 2012, obr. č. 19)

v klasickém období byly svatební přípravy nevěsty¹³⁶. Nejtypičtější scéna zahrnovala sedící nevěstu obklopenou společnicemi držícími zrcadla, lahvičky s parfémy, šperkovnice, stuhy a věnce. Při oblékání a zkrášlování dívčina zevnějšku asistovaly ženy nazývané *nymfeutrie*, *nymfopomoi*, *nymfostoloi* a *nymfokomoi*. Kolem roku 425 př. n. l. a později se můžeme na attických svatebních scénách setkat s mužskou a ženskou nahotou. Na starších zobrazeních jsou těla obou pohlaví, včetně bohů i smrtelníků zahalená. Nevěsty nejčastěji odhalují své tělo při předsvatební koupeli. Typický je motiv myjící se klečící dívky, které asistuje při koupeli Erós¹³⁷. Od 4. století př. n. l. a později se na vázách objevuje prostředí svatební ložnice novomanželů¹³⁸ (Oakley – Sinos 1993, 36). Na lebécích gamících a lekanidách převládá obraz sedící nevěsty s odhalenými ňadry během jejích svatebních příprav. Pro klasické období je typické začlenění několika fází svatebního obřadu do jedné scény. Nejčastější kombinací je obraz svatebních příprav, přivítání nevěsty v novém domě a epaulia, přinášení darů novomanželům den po svatbě¹³⁹.

Většina jihoitalské keramiky byla vyráběna pro funerální účely, proto i svatební zobrazení, která se na nich nacházejí, nedokumentují svatby pozemské, ale spíše posmrtné svatby v Elyseu. Propracovaná zobrazení svatebních příprav často za přítomnosti Afrodité a Erótů se nacházejí nejvíce na apulské a sicilské keramice. Menší zobrazení derivovaná z větších scén, která obsahují figury dívek a mladíků, popřípadě Erótů, se nachází v apulské produkci, zvláště na vázách typu peliké. Nechybí samozřejmě scény z běžného života žen – jako banketní scény, hry se zvířaty nebo obyčejná konverzace. Malé nádoby pak zdobí většinou jen jedna figura – postavy žen nebo Erótů se zrcadly (obr. č. 16), skříňkami, vějíři či stuhami. Na jihoitalské produkci najdeme velké množství keramiky dekorované profily ženských hlav (obr. č. 39, 40, 42, 43). Tyto jsou nejčastěji interpretovány jako Afrodité nebo Persefoné (Mayo 1982, 143).

Obrazy s Eróty a dívkami na jihoitalské keramice jsou pravděpodobně zobrazením přechodových rituálů. Erós nabízí dívkám (nebo od nich přijímá) různé symbolické objekty jako zrcadla, košíky, věnce, vějíře nebo misky s ovocem (obr. č. 68). I podoba Eróta je čím dál více femininní. Nosí ženský účes i své tělo zdobí množstvím šperků. Erós je na obrazech obklopen množstvím atributů bohyně Afrodité a zdá se, že přejímá něco z její síly. V jižní Itálii se spekuluje i o existenci Erótova kultu ve 4. století př. n. l. O obrazy spojované

¹³⁶ Attický červenofigurový lébés gamíkos, Malíř mytí, 430 př. n. l. (Jílková 2012, obr. č. 9)

¹³⁷ Attická červenofigurová pyxida, 420 př. n. l. (Jílková 2012, obr. č. 8)

¹³⁸ Attický červenofigurový lékytos, cca 420 – 410 př. n. l. (Sutton 1998, obr. č. 16)

¹³⁹ Attická červenofigurová pyxida, 360 – 350 př. n. l. (Jílková 2012, obr. č. 33)

s přechodovými rituály by se mohlo jednat i v případě vyobrazení mladých mužů a dívek, kteří si navzájem prezentují různé předměty. Muži nejčastěji drží strigilum, ženy mají při sobě míč, alabastron či zrcadlo (obr. č. 2). Předměty v rukou mladých lidí pravděpodobně demonstrovaly přechod z dětství do dospělosti. Chlapci se stávali muži, dívky ženami připravenými se vdát.

Velká popularita svatebních scén na funerálních vázách dokládá propojení svatebních a pohřebních rituálů. Na červenofigurové keramice ve Velkém Řecku jsou zobrazovány hlavně tyto prvky svatebního rituálu: předsvatební očištná koupel nevěsty, oblékání a krášlení nevěsty před obřadem, scény ze svatební ložnice a nakonec obřad epaulie, přinášení darů novomanželům druhý den po svatbě. Narozdíl od attické černofigurové a červenofigurové keramiky se neobjevují výjevy svatebního průvodu, ani gesto *cheir'epi karmo*, kdy ženich drží nevěstinu ruku za zápěstí, jako důkaz převzetí kontroly nad dívkou¹⁴⁰. Na jihoitalské keramice se nesetkáme s obrazy svatebního tance, jako je známe ze scény na attickém lebétu gamiku od Syriskova malíře¹⁴¹. Sporné je i zobrazení rituálu anakalypterie, odhalení nevěstina závoje. Toto gesto identifikovala Margaret Mayo (Mayo 1982, 92) na apulském zvoncovitém kratéru (obr. č. 9) u sedící ženy na klismu, která si levou rukou přidržuje cíp himatia u levého ramene. Nicméně podobné gesto je vidět u ženských postav i ve scénách, které nemají přímou souvislost se svatební tematikou (obr. č. 65, 77).

Mnoho jihoitalských a sicilských váz, hlavně červenofigurové vázy skupiny Lipari (Svatební podskupina), ukazují scény nevěstiniých příprav a přinášení svatebních darů nevěstě. Typickým výzdobným motivem je postava sedící nevěsty a dívky, která jí ovívá vějířem nebo jí drží zrcadlo, zatímco jiné ženy přinášejí svatební dary a obětiny. Tento výjev je vidět nejčastěji na sicilských skyfoidních pyxidách (obr. č. 18, 19, 21). Na sicilské červenofigurové keramice dominují ženy, muži se prakticky neobjevují. Pro koho tedy Eróti odhalují svatební závoje nevěst, když na obrazech nejsou muži? I tyto vázy mají funerální účel, proto nevěsty možná neodhalují svou tvář smrtelným mužům, ale nějakým božským bytostem. Nevěsty nečeká život na zemi, ale v podsvětí. Tyto scény se svatebními motivy znovu dokazují spojení mezi svatebním obřadem a smrtí. Tento koncept se zdá být jedním z hlavních pilířů víry ve Velkém Řecku.

¹⁴⁰ Jílková 2012, obr. č. 27

¹⁴¹ Jílková 2012, obr. č. 57

Zajímavá je podoba svatebních scén na funerálních vázách (např. scéna kampánském lebétu gamíku, kde je zobrazena sedící žena s obětní miskou a stojící žena se zrcadlem)¹⁴²a nástěnných maleb v hrobce v Cumae (Lehnert 1994, 106), datované do druhé poloviny 4. století př. n. l. Na malbách je zpodobněna sedící žena, která drží zrcadlo ve společnosti jiné dívky. Na scéně jsou vidět i tři granátová jablka. Souvislost těchto plodů s podsvětím a jejich rituální funkce během svatebních obřadů a pohřbů naznačuje, že se jedná o výjev posmrtné svatby zemřelé.

¹⁴² Trendall 1967, tab. 236, obr. 3

10. Závěr

Svět žen ve Velkém Řecku je poměrně těžké rozkrýt. Narozdíl od Attiky se zde nemůžeme opřít o svědectví písemných pramenů. Pro rekonstrukci života žen v řeckých koloniích v jižní Itálii se používají attické písemné prameny, což ale může být zavádějící, protože neznáme etnickou identitu tamních žen. Jednalo se skutečně převážně o Řekyně nebo dominantní složku populace tvořily místní ženy z kmenů Samnitů, Osků či Mesápijců? Zobrazení řeckých i místních žen se objevují na červenofigurové jihoitalské keramice, která byla vyráběna od druhé poloviny 5. do 4. století př. n. l. Nejčastějším motivem byla ženská hlava, ale také obřadní, pohřební a domácí scény týkající se toaletních a svatebních příprav.

Svatební zobrazení na attických vázách stojí v protikladu k antickým pramenům, které popisují svatbu jako čistě obchodní kontrakt mezi otcem nevěsty a ženichem (Sutton 1998, 27). V raně klasickém období vytvořili vázoví malíři nový romantický obraz svatby opuštěním přísných svatebních procesí archaického období. Ve svatebních obrazech jsou vyjádřeny pocity postav, objevuje se osobnost Eróta a mužská a ženská nahota. V poslední třetině 5. století př. n. l. romantické tendence v zobrazeních vrcholí a pokračují i ve 4. století př. n. l.

Svatební výjevy attických černofigurových malířů se vyznačovaly externím veřejným pohledem na svatbu. Mezi nejčastější náměty patřila jízda nevěsty a ženicha na voze v doprovodu svatebčanů. Tato procesí se vyskytují na hydriích a amforách z 6. století př. n. l. V klasickém období došlo k užívání vnitřního pohledu na svatbu a malíři vyobrazují emoce budoucích novomanželů a jejich rozpoložení. Tato změna nastává koncem 6. století př. n. l. Na červenofigurových vázách jsou nejčastěji znázorněny tzv. kyreia, tedy část obřadu, kdy se nevěsta dostává z moci své původní rodiny do moci svého nastávajícího manžela, což dokumentuje i její skloněná hlava coby znamení poslušnosti. Dále byly malovány scény svatebních příprav nevěsty včetně předsvatební očistné koupele a také obřad epaulie, předávání darů novomanželům den po svatbě.

Jihoitalská keramika byla většinou vyráběna pro funerální účely, kvůli čemuž svatební výjevy na nich zobrazené pravděpodobně dokumentují posmrtné svatby v Elyseu. Svatební zobrazení najdeme nejčastěji na sicilské a apulské keramice. Červenofigurová keramika ve Velkém Řecku se vyznačuje zobrazováním jen určitých částí svatebních rituálů, jako např. očistné koupele nevěsty před svatbou, oblékání a krášlení nevěsty za asistence Erótů a

dívčích společnic, scén ze svatební ložnice a závěrečného obřadu epaulie. Oproti attické keramice chybí výjevy dokumentující svatební průvod. Neobjevuje se ani gesto ženicha, který drží nevěstu za zápěstí, čímž na attických vázách ženich demonstroval svou moc nad dívkou. Nejasné zůstává zobrazení rituálního odhalení závoje z dívčina obličeje (anakalypterie).

Při interpretaci jihoitalských váz nefunguje systém užívaný při čtení attických zobrazení. Porozumění a interpretace attické ikonografie neumožňuje pochopit a interpretovat zobrazení z Velkého Řecka. Attická ikonografie je více přímočará, spíše se vyhýbá náznakům. Mytologické postavy jsou pro snadnější identifikaci často označeny nápisy. Naproti tomu jihoitalská zobrazení jsou často anonymní a plná narážek. Spíše než postavy popisují scény atributy, které se kolem postav vyskytují. Každý předmět má ve scéně svůj význam. Proto je třeba sledovat různé druhy předmětů a jejich kombinace ve vázových zobrazeních (Cassimatis 1998, 155).

Z těchto důvodů bývá interpretace jihoitalské keramiky velmi spekulativní a neúplná. Zůstává otázkou, do jaké míry dokážeme skrze prizma současného světa a attických písemných či hmotných pramenů interpretovat zobrazení na vázách z Velkého Řecka. Obrazy si zachovávají stejnou podobu pro nás i pro oči diváků, pro které byly původně vytvořeny. My je ale vnímáme jiným způsobem, než oni. Scény, které nyní nemůžeme vysvětlit, měly v době svého vzniku zcela jasný význam. Z našeho pohledu obyčejné věci jako skříňka, zrcadlo, či vějíř měly ve své době specifický význam, možná spjatý s pohřebními obřady.

Zobrazení na attické keramice zpočátku spojená s přechodovými rituály, svatbou a fertilitou získala na jihoitalských vázách postupně obecnější význam týkající se života po smrti, znovuzrození a nesmrtelnosti. Nádoby s obrazy žen se nachází v hrobech obou pohlaví v jižní Itálii konce 5. až ve 4. století př. n. l. Také keramické tvary v běžném životě spjaté se světem žen, jako například alabastra či pyxidy, se nachází na jihoitalských funerálních scénách. Ve funerálních kontextech možná tyto nádoby symbolizovaly a posilovaly naději zemřelého na znovuzrození. Svatební zobrazení na lebécích gamících či lutroforech nalezených na hrobech možná měla symbolizovat posmrtnou svatbu v podsvětí, která byla náhradou za svatební obřad na zemi, kterého se jedinec nedožil. Skrze posmrtnou svatbu v podsvětí mohlo dojít ke sjednocení s božstvem a znovuzrození.

11. Prameny

Aristofanés, Aves = Aristofanés: Ptáci. Překl. V. Renč. Dilia. Praha 1970.

Aristotelés, Pol. = Aristotelés: Politika. Překl. A. Kříž. Praha 2009.

Artemidóros. Snář. Překl. R. Hošek. Antická knihovna 26. Praha 1974.

Bión. Žalozpěv na Adónida. Překl. R. Kuthan. In: Písně pastvin a lesů. Antická knihovna 37. Praha 1977.

Érinna, Epig. = Érinna: Epigramy. Překl. F. Stiebitz. In: Nejstarší řecká lyrika. Antická knihovna 44. Praha 1981.

Eurípidés, Med. = Eurípidés: Médeia. Překl. F. Stiebitz. In: Antické tragédie. Odeon. Praha 1970.

Eurípidés, Hip. = Eurípidés: Hippolytos. Překl. R. Mertlík. In: Antické tragédie. Odeon. Praha 1970.

Eurípidés, Iph. Aul. = Eurípidés: Ífigenie v Aulidě. Překl. O. Valešová. In: Eurípidés. Trójkanky a jiné tragédie. Antická knihovna 39. Praha 1978.

Hésiodos, Theog. = Hésiodos: Zrození bohů. Překl. J. Nováková. In: Hésiodos: Zpěvy železného věku. Svoboda 1990.

Homér, Il. = Homér: Ilias. Překl. V. Šrámek. Europa 27. Praha 2010

Ovidius, Metam. = Ovidius: Proměny. Překl. F. Stiebitz. Nesmrtelní 31. Praha 1958.

Platón, Symp. = Platón: Symposium. Překl. F. Novotný. In: Platónovy spisy II. OIKOYMENH 2003.

Sapphó. Písně z Lesbu. Překl.: F. Stiebitz. Československý spisovatel, Praha 2013.

Sofoklés, Ant. = Sofoklés: Antigona. Překl. F. Stiebitz. In: Antické tragédie. Odeon 1970.

Theokritos. Kouzelnice. Překl. R. Kuthan, V. Dědina. In: Písně pastvin a lesů. Antická knihovna 37. Praha 1977.

Theokritos. Syrakusanky na slavnosti Adonidově. Překl. R. Kuthan. In: Řečtí idylikové. Kořeny 9. Praha 1946.

12. Literatura

Bernabo Brea, L. – Cavalier, M 1997: *La Ceramica Figurata della Sicilia e della Magna Grecia nella Lipàra del IV sec. a.C.* Milano.

Blundell, S. 1995: *Women in Ancient Greece.* Cambridge.

Bothmer, D. 1994: *Greek Vase Painting*, Bulletin of Metropolitan Museum of Art. New York.

Cassimatis, H. 1993: *Le Lébès à anses Dresseés Italiote à Travers la Collection du Louvre*, Cahiers du Centre Jean Bérard XV. Naples.

Cassimatis, H. 1998a: *Cosmétique et Funéraire sur les Vases Apuliens, Nécropoles et Pouvoir. Idéologies, Pratiques et Interprétations*, 155 – 166.

Cassimatis, H. 1998b: *Le miroir dans les représentations funéraires apuliennes*, Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité 110/1, 297 – 350.

Cerqueira, F. V. 2014: *Iconographical Representations of Musical Instruments in Apulian Vase – Painting as Ethnical Signs: Intercultural Greek – Indigenous Relations in Magna Graecia (5th and 4th Centuries B. C.)*, Greek and Roman Musical studies 2/2014, 50 – 67.

Clement, P. A. 1955: *Geryon and Others in Los Angeles*, Hesperia XXIV/1, 1 – 24.

Delivorrias, A. – Berger – Doer, G. - Kossatz – Deissmann, A. 1987: *Aphrodite*. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae II*, Zürich und München, 1 - 151.

Faraone, Ch. A. 1999: *Ancient Greek Love Magic.* Cambridge.

Garland, R. 1998: *Daily Life of the Ancient Greeks.* London.

Gow, A. S. F. 1934: IYΓΞ POMBOΣ, Rhombus, Turbo, The Journal of Hellenic Studies 54/1, 1 – 13.

Hermayr, A. – Cassimatis, H. 1986: Eros. In: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae III, Zürich und München, 850 – 942.

Icard – Gianolio, N. 1994: Peitho. In: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VII, Zürich und München, 242 – 250.

Janakieva, S. 2005: Noces Prolongées dans l'*Hadès* : d'Evadné aux veuves Thraces, Revue de l'histoire des Religions 1, 5 – 23.

Jílková, H. 2012: Svatba v řeckém umění. [Bakalářská práce.] Praha. - Univerzita Karlova, fakulta filozofická.

Keuls, E. 1979: The Apulian „Xylophone“: A Mysterious Musical Instrument Identified, American Journal of Archaeology 83, 476 – 477.

Kossatz – Deissmann, A. 1985: Lekythos der Gnathia – Gattung, Nachrichten aus Martin von Wagner Museum Würzburg, Archäologischer Anzeiger 1985/2, 239 – 249.

Kybalová, L. 2009: Dějiny odívání – Starověk. Praha.

Lehnert, P. 1994: Female Heads on Greek, South Italian and Sicilian Vases from the Sixth to the Third Century B. C. as Representations of Persephone/Kore.[Disertační práce] Michigan. – Michigan State University.

Leipen, N. 1985: Glimpses of Excellence, A Selection of Greek Vases and Bronzes from the Ellie Borowski Collection. Ontario.

Mayo, E. M. 1982: The Art of South Italy Vases from Magna Graecia. Richmond.

Oakley, J. H. – Sinos, R. H. 1993: The Wedding in Ancient Athens. Madison.

Reeder, E. D. 1995: Pandora, Women in Classical Greece, 287 – 297.

Salapata, G. 2002: The „Apulian Sistrum“. Monotone or Melodic? In: E. Hickmann – A. D. Kilmer – R. Eichmann (eds.), Studien zur Musikarchäologie III, Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung, Vorträge des 2. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 17. – 23. September, 2000, 415 – 428.

Seaford, R. 1987: The Tragic Wedding, The Journal of Hellenic Studies 107, 106 – 130.

Schauenburg, K. 1972a: Unteritalische Alabastra, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 82, 258 – 298.

Schauenburg, K. 1972b: Frauen in Fenster, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 79, 1 – 15.

Schauenburg, K. 2001: Studien zur unteritalischen Vasenmalerei III. Kiel.

Schmidt, M. 1996: Southern Italian and Sicilian Vases. In: G. Pugliese Carratelli (ed.), The Western Greeks, Venice, 443-456.

Schmidt, M. – Trendall, A. D. - Cambitoglu, A. 1976: Eine Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der Unteritalischen Sepulchralkunst. Basel.

Smith, H. R. W. 1976: Funerary symbolism in Apulian vase-painting. Berkeley and Los Angeles.

Sourvinou – Inwood, Ch. 1987: A Series of Erotic Pursuits: Images and Meanings, The Journal of Hellenic Studies 107, 131 – 153.

Sutton, R. F. 1998: Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens, The Journal of the Walters Art Gallery 55/56, 27 – 48.

Trendall, A.D. 1989: Red - figured Vases of South Italy and Sicily. London.

Trendall, A. D.; Cambitoglu, A. 1978: The Red-figured Vases of Apulia. Volume I. Early nad Middle Apulian. Oxford.

Trendall, A.D. 1973: The Red-figured Vases of Lucania Campania nad Sicily. Second Supplement. London.

Trendall, A.D. 1967: The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. Oxford.

Trendall, A.D. 1970: The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily. First Supplement. London.

Trendall, A.D. 1987: The Red-figured Vases of Paestum. Rome.

Trendall, A.D. - Cambitoglu, A. 1982: The Red-figured Vases of Apulia, Volume II. Late Apulian.Oxford.

Turner, M. 2005: Aphrodite and her Birds: The Iconology of Pagenstecher Lekythoi, Bulletin of the Institute of Classical Studies 48, 57 – 96.

Wright, H. R. W. 2005: The Marriage made in Hell, TALANTA XXXIV – XXXV, 183 – 190.

13. Internetové zdroje

CVA Deutschland 8. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum II. München 1952, (Hafner, G.). Dostupné online: < <http://www.cvaonline.org>> (navštíveno 15. 7. 2014)

CVA France 3. Compiègne, Musée de Compiègne. Paris. (Flot, M.). Dostupné online: < <http://www.cvaonline.org>> (navštíveno 16. 7. 2014)

CVA Great Britain 18. Glasgow, The Hunterian Museum, The Glasgow Museum and Art Gallery Kelvingrove, The Burrell Collection. Oxford 1997, (Moignard, E.). Dostupné online: < <http://www.cvaonline.org>> (navštíveno 18. 7. 2014)

CVA Italy 40. Turin, Museo di Antichità II. Turin 1969, (Porto, F. G. L.). Dostupné online: < <http://www.cvaonline.org>> (navštíveno 15. 7. 2014)

CVA Russia 2. Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts II. Moscow 1997, (Tugusheva, O.) Dostupné online: < <http://www.cvaonline.org>> (navštíveno 11. 7. 2014)

Peithó. Dostupné online: <<http://www.theoi.com/Daimon/Peitho.html>> (navštíveno 24. 7. 2014)

Smith. W. 1873: A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology. London. Dostupné online:

<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104%3Aalpha+betic+letter%3DE%3Aentry+group%3D6%3Aentry%3Deros-bio-1>> (navštíveno 25. 7. 2014)

14. Katalog zobrazení

- 1) lukánský červenofigurový skyfos, Malíř Creusa, Tarent, Národní archeologické muzeum, (zdroj: Trendall 1967, tab. 43, obr. 2)
- 2) lukánský červenofigurový lebés gamíkos, Prostřední skupina, 380 – 370 př. n. l, Tarent, Národní archeologické muzeum, (zdroj: Trendall 1967, str. 65)
- 3) lukánský červenofigurový lebés gamíkos, Malíř Choephoroi, 360 – 320 př. n. l, Neapol, Národní archeologické muzeum (zdroj: Cassimatis 1993, obr. 47, 48)
- 4) apulský červenofigurový lebés gamíkos, Malíř thyrsu, Bari, Soprintendenza Archeologica Della Puglia (zdroj: Cassimatis 1993, obr. 67, 68)
- 5) apulská červenofigurová peliké, Podsvětní skupina, Neapol, soukromá sbírka (zdroj: Trendall 1989, obr. 212)
- 6) apulská červenofigurová peliké, skupina Oxford G269, Oxford, Ashmoulovo muzeum, (zdroj: Schauenburg 1972a, obr. 36)
- 7) apulský červenofigurový lebés gamíkos, Vatikánský malíř V2, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum (zdroj: CVA Karlsruhe, tab. 69, obr. 1-2)
- 8) apulský červenofigurový lékytos, skupina New York 25.57.10, New York, Metropolitní muzeum, (zdroj: Trendall 1982, tab. 187, obr. 1)
- 9) apulský zvoncovitý červenofigurový kratér, přisuzovaný Dechterovu malíři, první čtvrtina 4. století př. n. l, soukromá sbírka, (Mayo 1982, obr. 22)
- 10) apulský červenofigurový lebés gamíkos, Dareův malíř, Neapol, Národní archeologické muzeum (zdroj: Schauenburg 1972b, tab. 17, obr. 2)
- 11) apulský červenofigurový lutroforos, Baltimorský malíř, Florencie, soukromá sbírka (zdroj: Schmidt 1976, obr. 20)
- 12) apulský červenofigurový lebés gamíkos, Malíř z Atén 1744, Bäle, Antické muzeum, (zdroj: Cassimatis 1993, obr. 65)
- 13) apulská červenofigurová peliké, Lykurgův malíř, Matera, Muzeum Matera, (zdroj: Trendall 1978, tab. 152, obr. 1-2)
- 14) apulská červenofigurová amfora, Baltimorský malíř, 330 – 320 př. n. l., Toledo, Muzeum umění v Toledo, (zdroj: Mayo 1982, obr. 69)
- 15) sicilský červenofigurový lebés gamíkos, Malíř Hekaté, Lipari, Eolské archeologické muzeum (zdroj: Bernabo Brea – Cavalier 1997, str. 85)

- 16) sicilská červenofigurová skyfoidní pyxida, malíř Prado – Fienga, 370 – 360 př. n. l., Cefalú, Muzeum Cefalú (zdroj: Bernabo Brea – Cavalier 1997, str. 31)
- 17) sicilský červenofigurový kratér, Adrastův malíř, Lipari, Eolské archeologické muzeum (zdroj: Bernabo Brea – Cavalier 1997, str. 64)
- 18) sicilská červenofigurová skyfoidní pyxida, Lloydova skupina, Hillsborough (Kalifornie) Hearstova sbírka (zdroj: Trendall 1989, obr. 432)
- 19) sicilská červenofigurová skyfoidní pyxida, Skupina Adrano, Moskva, Puškinovo státní muzeum, (zdroj: CVA Moskva, Puškinovo státní muzeum tab. 35, obr. 510)
- 20) sicilská červenofigurová skyfoidní pyxida, Borelliho malíř, Hillsborough (Kalifornie) Hearstova sbírka (zdroj: Trendall 1967, 615, tab. 240)
- 21) sicilská červenofigurová skyfoidní pyxida, Liparský malíř, Neapol, Národní archeologické muzeum (zdroj: Trendall 1989, obr. 447)
- 22) sicilská červenofigurová skyfoidní pyxida, Svatební podskupina, Lipari, Eolské archeologické muzeum (zdroj: Trendall 1967, tab. 254, obr. 2)
- 23) sicilský červenofigurový lebés gamíkos, Svatební podskupina, 320 – 310 př. n. l., Glasgow, Univerzitní muzeum (zdroj: CVA Glasgow, tab. 39)
- 24) sicilská červenofigurová lekanida, Malíř Lipari, Lipari, Eolské archeologické muzeum (zdroj: Trendall 1967, tab. 253, obr. 3 - 4)
- 25) kampánský červenofigurový lebés gamíkos, Malíř Laghetta, Paestum, Národní archeologické muzeum (zdroj: Trendall 1967, tab. 119, obr. 3 – 6)
- 26) kampánský červenofigurový zvoncovitý kratér, Rhomboidní skupina, Malibu, Gettyho muzeum (zdroj: Clement 1955, tab. 11, obr. d)
- 27) kampánská červenofigurová lekanida, Skupina FVB, Göttingen, Městské muzeum (zdroj: Trendall 1967, tab. 217, obr. 3 - 4)
- 28) paestanský červenofigurový lebés gamíkos, Malíř z Paesta, Malibu, Muzeum J. P. Gettyho (zdroj: Trendall 1987, tab. 129, obr. c)
- 29) paestanský červenofigurový lebés gamíkos, Malíř Asteas, Madrid, Národní archeologické muzeum (zdroj: Trendall 1989, obr. 365)
- 30) paestanský červenofigurový lebés gamíkos, přisuzovaný Malíři Asteovi, Madrid, Národní archeologické muzeum (zdroj: Trendall 1987, tab. 77, obr. c, d)
- 31) paestanský červenofigurový lebés gamíkos, Malíř z Wurtzbourgh, Zurich, (zdroj: Trendall 1987, tab. 120, obr. a)

- 32) paestanský červenofigurový lebés gamíkos, Malíř Afrodité, Paestum, Národní archeologické muzeum (zdroj: Trendall 1987, tab. 219, obr. c)
- 33) paestanský červenofigurový lebés gamíkos, Hamburk, Termerova kolekce (zdroj: Trendall 1987, tab. 219, obr. c)
- 34) lukánský červenofigurový zvoncovitý kratér, Skupina Amykos Pisticci, Muzeum Lecce (zdroj: Trendall 1967, tab. 3, obr. 5)
- 35) lukánský červenofigurový kratér, Skupina Amykos Pisticci, Tarent, Národní archeologické muzeum (zdroj: Trendall 1967, tab. 3, obr. 3)
- 36) centurijský polychromní lebés gamíkos, rané 3. století př. n. l., New York, Metropolitní muzeum (zdroj: Bothmer 1972, obr. 35)
- 37) centurijská polychromní pyxida, 2. čtvrtina 3. století př. n. l., Královské muzeum v Ontariu (zdroj: Leipen 1985, obr. 19)
- 38) kampánská červenofigurová pyxida, Malíř z Vídně 687, Muzeum Lecce, (zdroj: Trendall 1967, tab. 83, obr. 1)
- 39) kampánská červenofigurová číše, Malíř Danaoven, Brusel, Muzeum krásných umění (zdroj: Trendall 1967, tab. 172, obr. 4)
- 40) kampánská červenofigurová pyxida, Skupina růžových tváří, Neapol, Národní archeologické muzeum (zdroj: Trendall 1967, tab. 223, obr. 6)
- 41) apulský červenofigurový volutový kratér, malíř Sisyfa, Ruvo 1096, *Muzeum Nazionale Jatta* (zdroj: Trendall 1978, tab. 5, obr. 1)
- 42) apulský červenofigurový kantaroidní skyfos, Skupina Trieste S 427, Muzeum Terst (zdroj: Trendall 1982, tab. 287, obr. 4)
- 43) apulský červenofigurový talíř, Churův malíř, Bostonské muzeum (zdroj: Trendall 1982, tab. 250, obr. 6)
- 44) apulský červenofigurový talíř, následovníci Malíře Patery a Baltimorského malíře, Bari, Soprintendenza Archeologica Della Puglia (zdroj: Trendall 1982, tab. 346, obr. 2)
- 45) sicilská červenofigurová peliké, Skupina Randazzo, Palermo, Národní archeologické muzeum Antonia Salinase (zdroj: Trendall 1967, tab. 239, obr. 7)
- 46) kampánská červenofigurová hydrie, přisuzovaná skupině AV II, 350 – 320 př. n. l., Metropolitní muzeum v New Yorku (zdroj: Mayo 1982, obr. č. 92)
- 47) apulská červenofigurová lekanida, Londýn, Britské muzeum (zdroj: Trendall 1982, str. 1021, obr. 26 a)

- 48) apulský červenofigurový lékytos, Essen, Ruhrlandmuseum (zdroj: Cassimatis 1998a, obr. 4)
- 49) sicilský červenofigurový lékytos, Malíř z Lipari, Lipari, Eolské archeologické muzeum (zdroj: Bernabo Brea – Cavalier 1997, str. 134)
- 50) apulský červenofigurový volutový kratér, Paříž, Louvre N 3153 (zdroj: Trendall 1982, str. 708, 2)
- 51) lukánský červenofigurový lebés gamíkos, Skupina Via Dante, Tarent, Národní archeologické muzeum (zdroj: Trendall 1967, str. 67)
- 52) apulská červenofigurová amfora, Neapol, Národní archeologické muzeum, (zdroj: Smith 1972, obr. 16)
- 53) apulský červenofigurový lebés gamíkos, Vídeň, Kunsthistorické muzeum, (zdroj: Trendall 1982, str. 919, č. 70, obr. 355, 5 – 6)
- 54) apulský červenofigurový lebés gamíkos, okruh Turínského malíře, Turín, Městské muzeum starověkého umění (zdroj: CVA Turín i, tab. 21, obr. 6)
- 55) apulská červenofigurová hydrie, Raleigh, North Carolina Museum of Art (zdroj: Schmidt 1976, obr. 48)
- 56) apulská červenofigurová hydrie, Haag, Historické muzeum (zdroj: Trendall 1982, 872, 59)
- 57) sicilská červenofigurová olpé, malíř Hekaté, Lipari, Eolské archeologické muzeum (zdroj: Bernabo Brea – Cavalier 1997, str. 64)
- 58) lékytos typu gnatia, Würzburg, Martin von Wagner Museum (zdroj: Kossatz – Deissmann 1985, 240)
- 59) apulský červenofigurový lékytos, Skupina Ruvo 425, polovina 4. století př. n. l., Essen, Ruhrlandmuseum (zdroj: Salapata 2002, str. 425)
- 60) apulská červenofigurová amfora, Muzeum v Compiègne (zdroj: CVA Compiègne, tab. 22, obr. 9)
- 61) apulská červenofigurová pelíké, Dareův malíř, 350 př. n. l., Neapol, Neapolské muzeum, (zdroj: Delivorrias – Berger – Doer - Kossatz – Deissmann 1987, obr. 1558)
- 62) apulský červenofigurový alabastron, Skupina Alabastronů, 350 – 340 př. n. l., Indiana Univerzitní umělecké muzeum (zdroj: Schauenburg 1972, obr. 26)
- 63) apulská červenofigurová hydrie, Baltimorský malíř, 320 př. n. l., Bari, Soprintendenza Archeologica Della Puglia (zdroj: Trendall 1982, tab. 331, obr. 4)

- 64) kampánský červenofigurový lebes gamikos, malíř Prado/Fianga, 370 – 360 př. n. l., Muzeum Cefalú, (zdroj: Bernabo Brea – Cavalier 1997, obr. 197)
- 65) kampánský červenofigurový kratér, malíř Prado/Fianga, 370 – 360 př. n. l., Muzeum Cefalú, (zdroj: Bernabo Brea – Cavalier 1997, obr. 21)
- 66) sicilská červenofigurová pyxida, Liparský malíř, 330 př. n. l., Lipari, Eolské archeologické muzeum, (zdroj: Delivorrias – Berger – Doer – Kossatz – Deissmann 1987, obr. 1238)
- 67) paestanský červenofigurový lebes gamikos, Saltingův malíř, Tarent, Národní archeologické muzeum (zdroj: Trendall 1935, tab. 7, obr. 3)
- 68) apulská červenofigurová pelike, Lampasův malíř, Tarent, Národní archeologické muzeum (zdroj: Turner 2005, obr. 12)
- 69) apulská červenofigurová patéra, Malíř Vatikánu Z4, 340 – 330 př. n. l. Bari, Soprintendenza Archeologica Della Puglia (zdroj: Hermary – Cassimatis 1986, obr. 506 c)
- 70) sicilská červenofigurová lekanida, Malíř Hekaté, Lipari, Eolské archeologické muzeum, (zdroj: Bernabo Brea – Cavalier 1997, obr. s. 86)
- 71) apulská červenofigurová hydrie, Baltimorský malíř (zdroj: Trendall 1982, tab. 333, obr. 1)
- 72) kampánský červenofigurový lékytos, Malíř z Portlandu, 350 př. n. l., Museum v Newarku (zdroj: Trendall 1967, tab. 95, obr. 2)
- 73) lukánský červenofigurový sloupkový kratér, Amykův malíř, 430 – 400 př. n. l. (zdroj: Hermary – Cassimatis 1986, obr. 584 a)
- 74) lukánská červenofigurová hydrie, Neapolský malíř, 350 – 325 př. n. l., Brooklynské muzeum (zdroj: Hermary – Cassimatis 1986, obr. 771)
- 75) apulský červenofigurový skyfos, 375 – 350 př. n. l., Rhode Island, Muzeum umění Rhode Island (zdroj: Mayo 1982, obr. 28)
- 76) sicilský červenofigurový kalichovitý kratér, okruhu malíře Lipari, 350 – 340 př. n. l. (zdroj: Bernabo Brea – Cavalier 1997, 181)
- 77) apulský červenofigurový volutový kratér, 330 př. n. l., Petrohrad, Ermitáž (zdroj: Icard – Gianolio 1994, obr. 12)
- 78) kampánský červenofigurový zvoncovitý kratér, Malíř z Caivana, 350 – 320 př. n. l., Pescara, Museo delle Genti d'Abruzzo
- 79) apulský červenofigurový lutroforos, přisuzovaný Malíři Louvru MNB 1148, 350 – 340 př. n. l., Malibu, J. P. Gettyho muzeum (zdroj: <http://www.theoi.com/Gallery/O6.4.html>)

- 80) apulský zvoncovitý kratér, Malíř z Karlsruhe, 380 – 370 př. n. l, Barcelona, Archeologické muzeum, (zdroj: Hermary – Cassimatis 1986, obr. 558)
- 81) paestanská červenofigurová číše, přisuzovaná malíři Asteovi, 4. stol. př. n. l, Švýcarsko, soukromá sbírka (zdroj: Turner 2005, obr. 9)
- 82) apulská červenofigurová lekanida, Lampasův malíř, Reading, Muzeum řecké archeologie, Univerzita v Readingu (zdroj: Trendall 1978, tab. 233, obr. 10)
- 83) paestanský červenofigurový lebés gamíkos, dílna malířů Astea a Pythona, Universita Melbourne, Ian Potter Museum of Fine Art (zdroj: Turner 2005, obr. 13)
- 84) paestanská červenofigurová amfora, San Antonio, Muzeum Umění (zdroj: Trendall 1987, obr. 53 – 54)
- 85) kampánský červenofigurový lebés gamíkos, Parrishův malíř, Paříž, Louvre K 387 (zdroj: Trendall 1967, obr. č. 149)
- 86) apulská červenofigurová číše, dílna Patera – Ganymédes, (zdroj: Trendall 1982, tab. 317, obr. 4)
- 87) sicilské červenofigurová lekanida, škola malíře Lentini, (zdroj: Bernabo Brea – Cavalier 1997, str. 89)
- 88) peliké typu Gnatia, Groningenská privátní sbírka (zdroj: Schauenburg 2001, obr. 251, 252)
- 89) láhev typu Gnatia, 325 – 300 př. n. l, Paříž, Cabinet des Médailles (zdroj: Turner 2005, obr. 16)

-